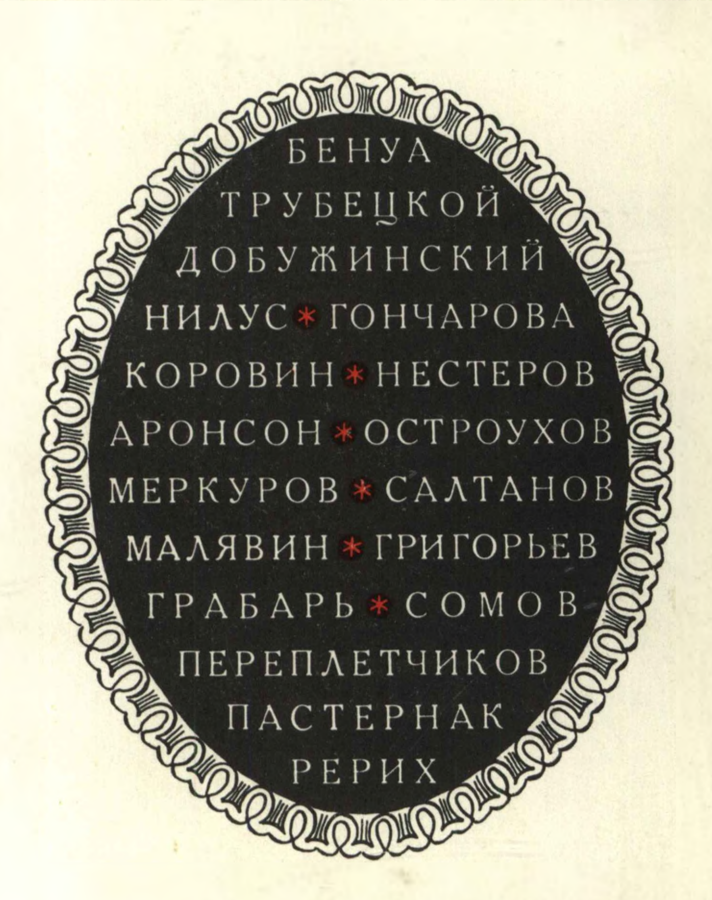
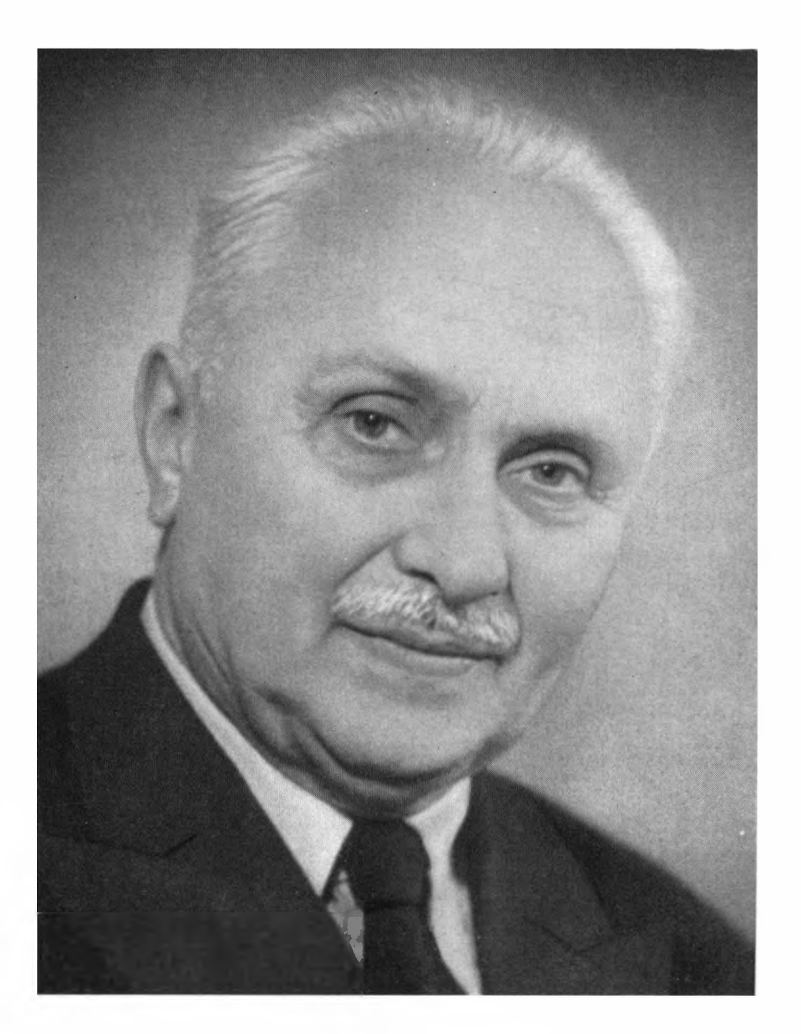
ВАЛЕНТИН БУЛГАКОВ



ВСТРЕЧИ С ХУДОЖНИКАМИ

„Художник РСФСР“

Ленинград · 1969



ВАЛЕНТИН БУЛГАКОВ

ВСТРЕЧИ С ХУДОЖНИКАМИ

ОТ АВТОРА

Мои встречи с художниками относятся к трем периодам: во-первых, жизни моей в Ясной Поляне в качестве личного секретаря Л. Н. Толстого (1910 год), во-вторых, работы в качестве директора музея Л. Н. Толстого в Москве (1916—1923 годы) и, в-третьих, работы на посту директора Русского культурно-исторического музея в Праге-Збраславе, включая поездку за картинами в Париж (1934—1941 годы).

Лучшие образцы живописи и скульптуры, собранные мною за границей, в 1948 году были перевезены в СССР и распределены между московскими музеями.

Должен сказать, что я столько же ценил творения выдающихся наших художников, как и личные встречи с мастерами искусства.

Среди имен, хорошо знакомых каждому искусствоведу, в моих воспоминаниях есть только одно, известное лишь посетителям Ясной Поляны и других музеев Л. Н. Толстого: это — Сергей Николаевич Салтанов. Я ставлю вопрос о пересмотре и переоценке художественного наследия этого талантливого и своеобразного пейзажиста, которого хотелось бы назвать яснополянским Левитаном.

Павел Петрович Трубецкой
1867—1938

В 1910 году, исполняя обязанности секретаря Л. Н. Толстого, я жил то в Ясной Поляне, то за три километра от нее — в доме Чертковых, в Телятинках.

30 мая, придя из Телятинок в Ясную Поляну, я застал Льва Николаевича и все общество на террасе, за завтраком. Поздоровался с Софьей Андреевной, со Львом Николаевичем и, невольно увлеченный обменом приветствий с милыми и хорошо знакомыми людьми, стал (чего могло бы и не быть) обходить, здороваясь, всех сидевших за столом.

— Точно чужой,— заметил, улыбаясь доброй улыбкой, Лев Николаевич.

Но вдруг, в конце обхода, я наткнулся на двух незнакомых мне гостей, сидевших, согласно яснополянскому распорядку, как раз налево от Софьи Андреевны.

— Князь Трубецкой... княгиня!— назвали мне гостей, рекомендуя им в то же время и меня.

Я уже знал из полученных за два-три дня до того двух телеграмм о предполагавшемся приезде известного скульптора Паоло (Павла) Трубецкого, так что встреча не была для меня сюрпризом.

Не вставая и не улыбаясь, Павел Петрович Трубецкой, красивый человек лет сорока — сорока пяти, со строгими, крупными чертами сухого, бритого по-актерски лица, немного повернул свой стан в мою сторону и протянул мне свою широкую, большую руку. Глаза его уставились на меня серьезным, неподвижным взглядом. Его молодая жена шведка, как

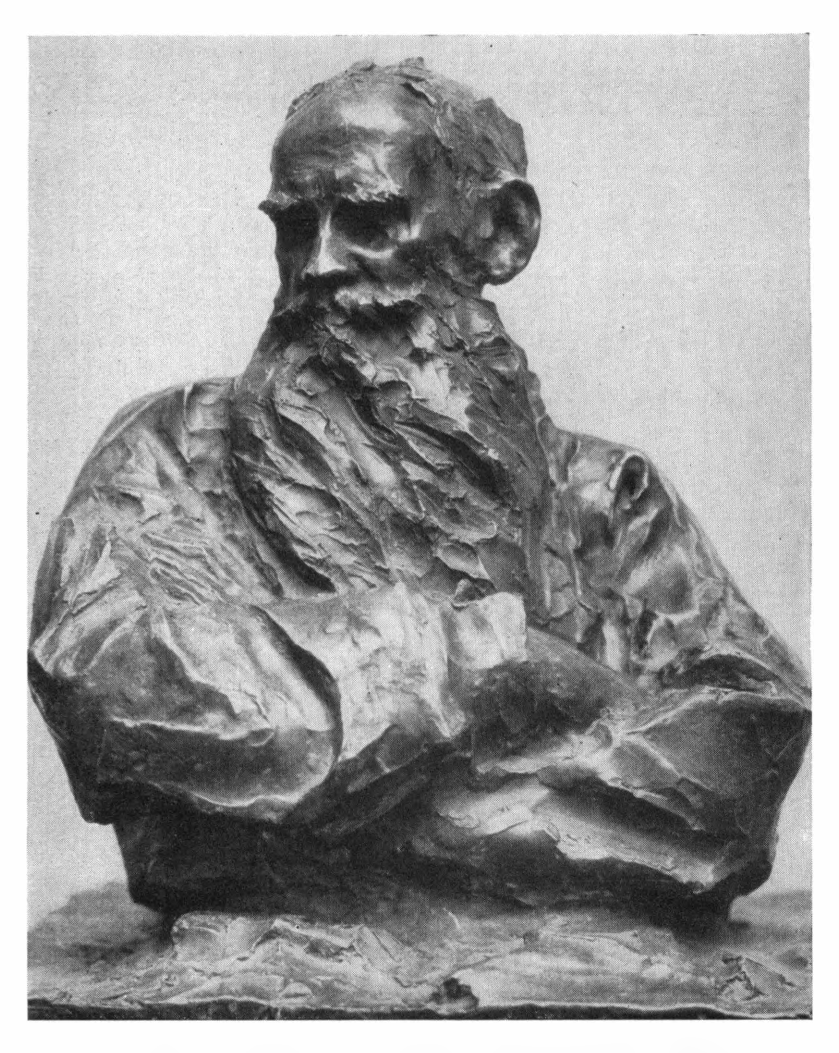
я узнал после,— приветливо улыбнулась. Так состоялось наше первое знакомство.

Надо сказать, что приезду Паоло Трубецкого в Ясную Поляну предшествовала слава о нем не только как о выдающемся скульпторе, но и как о большом оригинале, почти чудаке. Сын русского князя и американки, Трубецкой родился в Италии, на Лазурном берегу, где его отец владел виллой. Теперь художник жил в Париже, но часто приезжал в Россию, в особенности в связи со своей работой над конным памятником Александру III в Петербурге. Он прекрасно владел французским и итальянским языками, но по-русски говорил плохо. Поэтому разговор в Ясной Поляне в его присутствии всегда велся только на французском языке, что не мешало мне или Диме Черткову разговаривать наедине с художником по-русски.

В рассказах о Трубецком подчеркивались обычно две вещи: во-первых, его вегетарианство и любовь к животным, во-вторых, то обстоятельство, что он ничего не читал. Последнее надо понимать буквально. Стремясь, как он говорил, к полной внутренней самостоятельности и желая избежать посторонних влияний, художник совершенно отказывался от знакомства с какой бы то ни было литературой.

Трубецкой близко сошелся с Л. Н. Толстым еще в 1899 году, в Москве, когда он создал замечательный бюст Толстого и первую из своих чудесных статуэток, изображающих Льва Николаевича верхом на коне.

И вот с тех пор повторяли об этом оригинальном человеке, что он „ничего не читает". Рассказывали, что однажды кто-то спросил Трубецкого, читал ли он, по крайней мере, „Войну и мир" Толстого.



П. П. Трубецкой. Портрет Л. Н. Толстого. 1899.

— Я ничего не читаю,— невозмутимо ответил скульптор, не стесняясь присутствия автора знаменитого романа и как бы даже оскорбляясь, что его не хотят понять и запомнить о нем такой простой вещи, как то, что он „ничего не читает“.

Впрочем, однажды скульптор сознался Толстому:

— Из всех ваших сочинений я читал только одно: о вреде табака. Потому что я хотел бросить курить. Но я продолжаю курить.

Разумеется, Лев Николаевич только смеялся в ответ: ему нравились эта наивная „первобытность“ и простодушие Трубецкого.

Любимым занятием Трубецкого было приручение и воспитание животных. Старшая дочь Толстого Татьяна Львовна Сухотина-Толстая рассказывала мне, как однажды она посетила мастерскую Трубецкого в Петербурге, где он лепил Александра III верхом на коне-битюге. Войдя в огромную мастерскую, она к своему ужасу увидела, что по помещению разгуливают вольно лошадь, служившая Трубецкому моделью, два огромных пса-дога, волк и медведь.

— Сама не помню,— говорила Татьяна Львовна,— как я очутилась на каком-то шкафу!..

Трубецкой с трудом загнал животных куда-то за перегородку и, успокоив Татьяну Львовну, побудил ее спуститься вниз.

Idée fixe[1] Трубецкого состояла в том, что животные не менее разумны, чем люди, и что если их правильно воспитать и освободить от страха перед человеком, то они прекрасно будут уживаться и с людьми, и между собой.

---

[1] Навязчивая идея (*франц.*).



П. П. Трубецкой. Л. Н. Толстой на лошади. 1900.

Та же Татьяна Львовна рассказывала, что, проживая в Париже, Трубецкой держал в своей квартире волка, воспитанного им с первых месяцев его волчьего существования. Один раз, выйдя куда-то ненадолго из квартиры, скульптор забыл запереть за собою дверь. Волк вышел, спустился по лестнице и отправился гулять по улицам. Панику он произвел невообразимую — все бежало и скрывалось перед ним. Наконец, зверь вошел в один из подъездов, заметил, что дверь одной квартиры раскрыта, вошел в эту квартиру и лег на диван. Все вокруг были в ужасе, пока кто-то не сообщил, что зверя держит „русский господин". Побежали к Трубецкому. Он явился и увел волка домой. Потом были долгие объяснения с полицией. Художник, во всяком случае, обязался не выпускать зверя и следить за ним.

К этому Татьяна Львовна добавила, что все-таки дикие звери не живали у Трубецкого подолгу и подыхали. Скульптор уверял, что их отравляли завистники и неприятели.

По словам Татьяны Львовны, Трубецкой как художник влюблен был в наружность Толстого, которая пленяла его своей характерностью. В период первого знакомства, в Москве, он прямо не сводил глаз со Льва Николаевича. Тому это, наконец, надоело, и однажды, чтобы избавиться от Трубецкого, он заявил, что ему надо ехать в баню.

— И я с вами поеду!— тотчас отозвался Трубецкой, который был в восторге от того, что увидит седобородого „бога Саваофа" голым.

И, нечего делать, пришлось Льву Толстому взять Трубецкого с собой.

Такова была слава Трубецкого.

Помню, в тот день, как я впервые увидал его за завтраком, Л. Н. Толстой говорил мне о Трубецком:

— Очень интересный человек. Действительно, он ничего не читает, но мыслящий человек и умный. Вегетарианец. Говорит, что животные живут лучше, чем современные люди. Он был очень мил — приехал не за тем, чтобы лепить, а просто, но потом увлекся и будет лепить.

Трубецкой начал бы эту лепку тотчас, но оказалось, что в Туле нельзя было найти употребляемой скульпторами глины. Пришлось экстренно выписывать ее из Москвы.

Пока глина не пришла, Трубецкой сделал небольшой портрет Льва Николаевича маслом и два рисунка карандашом. Кроме того, в своем альбоме рисовал карикатуры на себя и на свою жену. Все, в том числе и карикатуры, было выполнено высокохудожественно, и это тем более удивительно, что как в живописи и рисунке, так и в скульптуре Трубецкой являлся в полном смысле слова самоучкой. Очевидно, что даже при его выдающемся даровании надо было употребить особые, выходящие за пределы нормы усилия для самостоятельного усвоения всех приемов и законов как живописной, так и скульптурной школы. Толстой, по-видимому, отдавал должное художественному рвению и воодушевлению Трубецкого. Еще за несколько лет до последнего приезда скульптора в Ясную Поляну он говорил о нем:

„— Трубецкой Паоло только потому и сделал кое-что, что никому никогда не подражал!“ [1]

---

[1] „Литературное наследство“. Кн. 37-38. Л. Н. Толстой. Т. 2. М., Изд-во Академии наук СССР, 1939, стр. 552.

Наконец, была получена глина. Трубецкой выразил желание сделать новую статуэтку, изображающую Л. Н. Толстого верхом на лошади. Толстой ездил верхом обычно на темно-караковом Делире. Это был кровный иноходец, полученный Львом Николаевичем в подарок от дочери, Татьяны Львовны, и ее мужа М. С. Сухотина. Делир чудесно, ровно шел, был горяч, но уже старел, зрение его ослабло, поэтому он часто пугался, принимая придорожный куст или кучу камней за живую фигуру. Тем не менее Толстой его очень любил. Но надо же было так случиться, что как раз в дни пребывания в Ясной Поляне Трубецкого в 1910 году Лев Николаевич решил пользоваться в своих верховых прогулках после „второго завтрака“ не живописным, с отточенными формами Делиром, а той скромной степной лошадкой по прозвищу Кривой, на которой обычно сопровождали его я или доктор Д. П. Маковицкий. Нам пришлось теперь ездить на Делире. Кривой, с его тощими боками, понурой головой и выпячивающимися костями, вдруг понравился скульптору. Он нашел вид его очень характерным.

— На этой лошади я и буду лепить Льва Николаевича!— говорил Трубецкой.— Это очень, очень характерно!..

Для него изготовлен был высокий треножник, который скульптор в определенное время дня устанавливал на небольшом живописном дворике перед входом в „господский“ дом. Надеяться, что Лев Николаевич согласится регулярно позировать, Трубецкому не приходилось. Но он был готов довольствоваться малым. Обычно, подождав, пока Толстой после завтрака выходил из дома с хлыстом, висевшим в петле на запястье правой руки, и садился на лошадь, Трубецкой,

можно сказать, собирал все свои силы, чтобы в течение нескольких минут, пока всадник и лошадь находились перед ним, сделать как можно больше и в смысле изучения натуры и в нелегком труде ее воспроизведения в скульптуре. В самом деле, эти несколько минут Толстой дарил скульптору, но затем равнодушно поворачивал лошадь на тропинку в сад, примыкавший к дому, и уезжал через сад в лес.

Трубецкой, должно быть, твердо запоминал черты Толстого и внешность лошадки, потому что еще в течение нескольких минут продолжал лепить, не имея натуры перед глазами.

Потом, когда работа сильно подвинулась вперед и скульптор нуждался в том, чтобы пристальнее вглядеться в черты Толстого, Лев Николаевич позировал Трубецкому в течение нескольких минут стоя или даже садился на некоторое время посереди двора в принесенное ему кресло.

Но когда кто-нибудь хотел сфотографировать его с Трубецким, он просил этого не делать: зачем соблазнять людей? Будут говорить, что вот Толстой обрадовался и позирует скульптору!

Думаю, что если Лев Николаевич все-таки оказывал известное внимание Паоло Трубецкому и даже позировал ему, то тут несомненно играла значительную роль та симпатия, с которой он относился к Трубецкому как к человеку и как даже, в некоторых отношениях, единомышленнику.

С первых же дней пребывания Трубецкого в Ясной Поляне Толстой много занимался этим интересным художником, веселел в его присутствии и, между прочим, заявил однажды, что будет называть Трубецкого „ваше сиятельство“.

— К нему это так идет!— говорил, смеясь, Лев Николаевич, и всем было ясно, что он именно потому решил называть Трубецкого „ваше сиятельство“ (фактически не называл), что тот, как это становилось очевидным для всякого очень скоро после знакомства с ним, меньше всего заботился о своем титуле и, наверное, забыл бы о нем, если бы не напоминали другие.

Работая, скульптор для удобства снимал пиджак и оставался в одном жилете. В то же время на голове у него был котелок, который часто слезал ему на затылок. Иногда мастер, как и все художники в подобных случаях, отходил в сторонку, чтобы издалека осмотреть свою работу, оценить ее достоинства и заметить те или иные недостатки. Если ему надо было взглянуть на Толстого слева, а тот сидел верхом на лошади или в кресле или даже стоял, повернувшись к нему правой стороной, то Трубецкой, проявляя особую деликатность по отношению ко Льву Николаевичу, не просил его ни передвигаться с места на место, ни поворачиваться, а сам хватал свой грубый, некрашеный треножник с начатой статуэткой, переносил его куда надо и спешно продолжал работу. Нельзя было не улыбнуться при этом на быстрые, неуклюжие, но осторожные медвежьи движения его большой, тяжелой и длиннорукой фигуры. Однажды старик Толстой передразнил эти движения: согнув колесом руки и ноги, переваливаясь с ноги на ногу, побежал... Засмеялся и бросил.

Часто вокруг художника собиралась группа зрителей. Его это нисколько не стесняло.

Во время работы у Трубецкого частенько появлялась потребность закурить, но он стеснялся сделать это в присутствии Толстого. За тем, когда появлялась



П. П. Трубецкой. 1910. Фотография.

эта потребность, следила жена художника, которая спешила снабдить его заранее заготовленными орехами, и орехи заменяли мастеру сигаретку. В отсутствии Толстого он курил.

Работа подвигалась вперед. Выходило очень похоже. Фигура Толстого выглядела бесподобно, особенно голова. Взгляд Льва Николаевича трудно было понять сразу, но хотелось вглядеться в этот глубокий взгляд и так же задуматься. Я сказал о своем впечатлении Трубецкому, и он был очень доволен.

— Вы заметили главное достоинство моей работы,— говорил он,— что у глиняного Толстого даже есть глаза!..

Это я позволил бы себе противопоставить мнению некоторых искусствоведов, считающих, что Трубецкой будто бы не интересовался психологией изображаемых им в скульптуре лиц и не стремился проникнуть в их внутренний мир.

Между прочим, Трубецкой расспрашивал меня:

— Вы из Телятинок? Как вы там хорошо живете!.. Не правда ли, вы работаете на земле и сами себя прокармливаете? Это лучше всего — жить тем, что дает работа на земле...

Конечно, художник чрезвычайно идеализировал жизнь „телятинцев“, к которым принадлежали сын В. Г. Черткова Дима и несколько молодых „толстовцев“ — рабочих. О полном „прокормлении“ себя земельным трудом тут говорить не приходилось.

— Вы лучше меня живете,— продолжал скульптор.— Я живу в городе. Но,— с твердостью произнес он,— я буду так жить, я непременно буду.

Он собирался купить небольшой участок земли и работать на нем. Питался он исключительно расти-

тельными продуктами, не употребляя в пищу не только мяса, но даже молока и молочных продуктов.

— Зачем нам молоко? Разве мы маленькие, чтобы пить молоко? Это только маленькие пьют молоко.

Вегетарианцем он стал десять—двенадцать лет тому назад. Поводом к решению вегетарианствовать послужил следующий случай. Однажды, проезжая со светской кавалькадой через итальянскую деревню, он увидал, как для того, чтобы заставить телеика войти в бойню, крестьянин закрутил ему хвост и сломал хрящ.

— Никакое животное этого не сделает! — восклицал Трубецкой.

Как художник Трубецкой не причислял себя ни к какой школе. Будучи импрессионистом, он в своем творчестве не забывал заветов реалистического искусства.

— В наше время нет скульпторов, — говорил он. — Роден и Судьбинин? Оригинально? В чем состоит эта оригинальность? Он изображает женщину с ногой, закинутой на руку (Трубецкой изобразил это), и все кричат: ах, оригинально! .. Но нужно п р о с т о делать!

Творчество художника должно быть свободным, и учить мастерству, по мнению Трубецкого, нельзя. Учитель может только передать ученику свои приемы, между тем талантливый художник должен сам вырабатывать свои.

Он рассказал историю своего профессорства в московском Училище живописи, ваяния и зодчества. К нему записалось сначала сорок учеников, а потом осталось только два, потому что он ничему не учил и за два года посетил школу только три раза. Но зато оставшиеся два ученика были самые талантливые.

— Отчего я леплю?— спрашивал Трубецкой.— Мне нужны деньги. За это,— говорил он, указывая на статуэтку Льва Николаевича, стоявшую около,— дают деньги,— и на его лице мелькнула детская, смущенная, застенчивая улыбка.— Но надо редко лепить,— продолжал Трубецкой,— когда самому хочется. Я вижу: натура хорошая, нужно сделать натуру, и я делаю.

— Меня спрашивают,— говорил он еще,— „Вы скульптор?“ Нет, я не скульптор, я — человек.

Однажды Трубецкой показал мне фотографии своих скульптурных работ. Среди них, кроме петербургского конного монумента Александра III, был также снимок с модели памятника Александру II для Петербурга. Хотя личность царя в этом проекте была сильно идеализирована и, между прочим, фигура значительно вытянута (в противоположность тяжелой и мешковатой фигуре его сына, Александра III), нельзя было не признать, однако, высокой художественности проекта. Тем не менее проект Трубецкого был, по словам скульптора, отвергнут комиссией по постановке памятника. Вместо него утвердили жалкий проект какого-то второ- или третьестепенного мастера, напоминающий конфетную бонбоньерку. Трубецкой показал мне фотографию этой „бонбоньерки“. Он с грустью сетовал на безвкусие петербургских судей.

Отправляясь в тот день в Телятинки, я узнал, что Трубецкой собирается туда же вечером, чтобы получить от фотографа Черткова Тапселя проявленные им, по просьбе Трубецкого, его яснополянские снимки. Я предупредил телятинскую молодежь о приезде художника, и его поджидали с интересом.

Трубецкой действительно в назначенное время появился на хуторе Чертковых. После того как он за-

кончил свои дела с фотографом, мы все обратились к нему с просьбой задержаться на чашку чая.

Живо соорудили самовар не в очередь и накрыли стол на дворе, под стенами флигелька для рабочих, на открытом воздухе. Завязалась непринужденная беседа. Трубецкой опять говорил о том, как ему нравится жизнь „своим трудом“ среди природы, нравится „простота“ Телятинок. Поделился своей мечтой о занятии земледелием, рассказывал о том, как он начал вегетарианствовать, как ужасны некоторые мясные кушанья.

— Например, есть такое кушанье: foie gras. Что это такое? Это... это... Ну, знаете, белое такое...

Он делал руками округлые движения и, наконец, вспомнил:

— Гусь!.. Так вот, гуся подвешивают и насильно кормят, вталкивая пищу палкой в горло, чтобы он разжирел, и потом режут, а из печенки приготовляют паштет. Это — варварство! Человек в этом случае — хуже зверя. Но... придет время — может быть, через сто лет — и люди будут жить, занимаясь трудом... Перестанут и поедать тела животных...

С молодыми людьми и с рабочими Трубецкой держался как равный, мило, искренне, открыто — куда более открыто, чем в гостиной. В гостиной же у него обычно был несколько напряженный вид, точно он боялся, что вот-вот могут его неожиданно спросить о чем-то необыкновенном и ему надо будет постараться не оплошать, найтись, поумнее ответить и не дать оставить себя в дураках.

Аристократ по рождению, в жизни он был подлинным демократом.

Однажды в Ясной Поляне я проходил через переднюю. Слышу — из лакейской, рядом с передней,

раздаются звуки балалайки. Заглянул и вижу такую картину. Сидят: Дима Чертков, лакей Филя и князь Трубецкой, причем последний, склонив голову и вогнув носки ног внутрь, бренчит на балалайке. Демократизм Димы Черткова давно был утвержден в моем сознании, но, признаться, увидеть потомка древнерусских удельных князей в „музыкальном" содружестве с лакеем и удивило и очень повеселило меня.

А в другой раз, сидя на террасе, я играл на балалайке вальс, а Трубецкой с женой вертелся, комически подражая движениям завзятых танцоров.

— Еще, еще!— кричал он, когда я останавливался, не будучи в состоянии от смеха продолжать игру.

Лев Николаевич не упускал художника из виду и, по-видимому, любовался им.

Об искусстве его он говорил:

— Трубецкой удивляет меня, как этим удивляет большой художник и в музыке! Он лепит статуэтку: вот этакая рука и такая (он показал: величиной с луковицу) головка. И он в этой головке кое-что снимет, кое-что прибавит, и получается то, что он хочет.

Когда однажды назвали другого скульптора, сделавшего статуэтку Толстого по фотографии, Лев Николаевич заявил:

— А вот Трубецкой в этом отношении настоящий художник: он никогда не допустил бы себя лепить по фотографии, всегда — с натуры.

Ему не нравилось только, что Трубецкой „с женой голый ходит". Действительно, живя в Ясной Поляне, Трубецкой ходил на речку Воронку купаться вместе с женой.

— Он не безнравственный человек,— говорил Лев Николаевич,— он делает это по принципу. Он — ужас-

ный вегетарианец и поклонник животных. Как он говорит, животное гораздо нравственнее людей, и люди должны стараться на них походить. Я с ним спорил об этом и говорил, что человек не может ставить себе идеалом животное. Он может стать ниже животного, но может стать даже выше того идеала человека, который он себе представляет. У человека есть врожденный стыд, которого лишены животные. И это прекрасно, что он закрывает одеждой все, что не нужно, и оставляет открытым только то, в чем отражается его духовное, то есть лицо.

В 1910 году летом в Ясной Поляне гостил старший сын Толстого Сергей Львович с семьей: женой и десятилетним сыном Сережей. Сережу сопровождал его гувернер швейцарец Морис Кюэс, приятный и образованный молодой человек. Будучи уже стариком, он опубликовал на французском языке в Швейцарии свои очень хорошо написанные воспоминания „Tolstoï vivant“ („Живой Толстой“, Женева, 1945). В этой книге рассказывается, между прочим, как однажды Трубецкой принес в большой яснополянский зал свои рисунки, чтобы показать их Л. Н. Толстому. Посмотрев рисунки, Лев Николаевич обратился к художнику со следующими словами:

— Итак, Павел Петрович, вы не хотите читать мои книги? Однако я вот рассматриваю же ваши рисунки!

Трубецкой покраснел и сначала не знал, что отвечать, но потом заявил, что рассматривать рисунки легче, тогда как читать...

— Но в таком случае, если вы не любите моих писаний,— возразил Толстой,— скажите, если можно, что же вам нравится во мне?

— Я вас очень люблю, Лев Николаевич,— отвечал Трубецкой,— потому что вы добры, потому что вы любите животных и потому, что у вас прекрасная голова для скульптуры!

— Но вы могли бы также сказать, что я люблю людей. Ведь прежде животных надо любить людей. Вы знаете, дорогой Трубецкой, что мы должны любить друг друга как братья.

Однако Трубецкой отвергал „толстовство". Он считал, что надо только, чтобы люди перестали убивать животных с целью поедания их тел. Когда такое время придет, все станут добрыми и счастливыми.

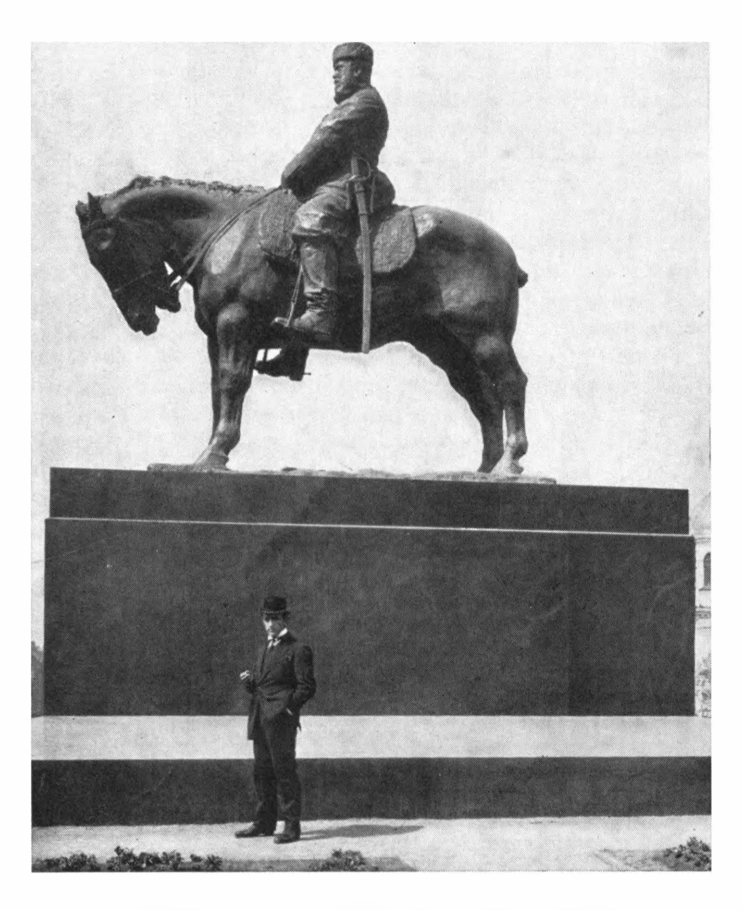
— Но зло никогда не исчезнет на земле,— говорил Толстой.— Надо с ним бороться! Вы видите, что даже ваши милые животные поедают друг друга.

— Надо их иначе воспитывать,— возражал Трубецкой.— У меня в Париже баран и волк — вегетарианцы и едят зелень с одной тарелки. Надо брать их младенцами и не давать им мяса.

Переспорить Трубецкого было трудно. Толстой говорил о нем:

— Он прямо помешан на животных! Но сердце у него чистое!..

Чтобы закончить рассказ об этом самобытном человеке и талантливом художнике, скажу, что в 1921 или 1922 году в Музей Л. Н. Толстого в Москве поступил — помнится, через П. И. Бирюкова — дар от Паоло Трубецкого: две небольшие гипсовые тонированные статуэтки, выражающие идею вегетарианства. Одна статуэтка изображала гиену, пожирающую мертвую серну: это, так сказать, мясоедение *по необходимости*. Другая статуэтка представляла неимоверно тучного мужчину, с жадностью уничтожавшего



П. П. Трубецкой у памятника Александру III в Петербурге. 1909. Фотография.

лежащего на блюде жареного поросенка: мясоедение и з о б ж о р с т в а. Статуэтки ставились рядом и таким образом дополняли друг друга. Надо сказать, что сделаны обе статуэтки были эскизно и довольно грубо, небрежно; тут искусство определенно уступало место любимой идее Трубецкого. Может быть, статуэтки даже выявляли упадок дарования стареющего художника.

Не следует, однако, забывать его блестящих творений: конной статуи Александра III, великолепного бюста Л. Н. Толстого 1899 года — едва ли не лучшего из всех скульптурных изображений великого писателя, статуэток Толстого верхом (на разных лошадках), ряда других небольших композиций — „Мать и дочь“ (1900), „Девочка с собакой“ (1901), „Лошадь с жеребенком“ (1900), а также замечательной, живой большой поколенной статуи Толстого, которую я в 20-х годах видел в Лейпцигской художественной галерее и которая, кажется, неизвестна нашим соотечественникам. Так или иначе, в историю русского искусства имя Трубецкого вписано прочно.

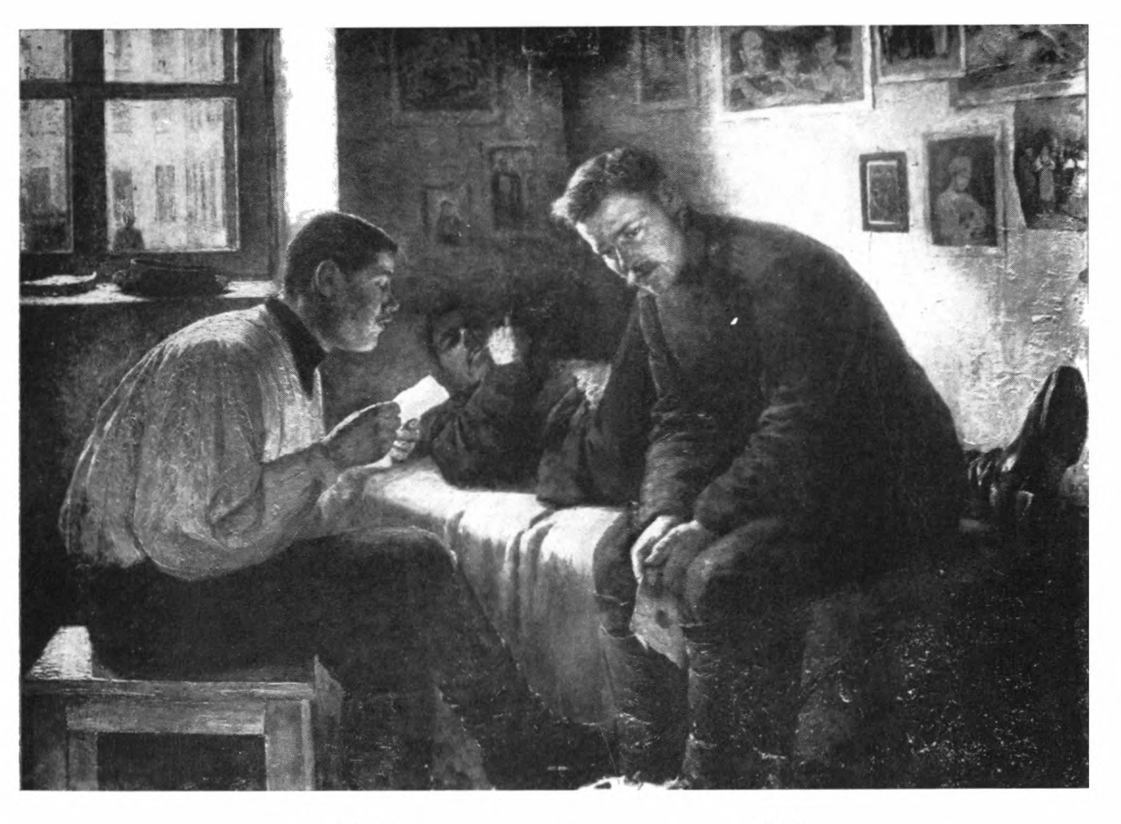
Леонид Осипович Пастернак 1862—1945

Уголок солдатской казармы. На койке лежит, растянувшись поверх одеяла, в одежде и в сапогах, солдат с дымящейся сигаретой во рту. Брюнет. Черты лица жесткие, устоявшиеся, окаменевшие. Манеры самоуверенные (лихо поднято колено). Видно, что прошел сквозь огонь и воду и медные трубы... Голова его повернута к соседу, сидящему на табурете слева, на лице — остановившееся выражение внезапно проснувшегося любопытства.

Сосед — тоже солдат, без мундира, в нижней розовой (вспоминаю: да, кажется, именно в розовой) рубахе, с черным солдатским галстуком в виде маленького фартучка на шее. Заложив ногу на ногу, он углубился в чтение письма. Наружность незамысловатая, простецкая, деревенская: курносый, с низким лбом, с едва заметными усиками, с сильно развитой нижней челюстью, подстрижен бобриком. Но здоровый, сильный. Видно, не все еще растерял в городе.

Впрочем, письмо написано не ему. Адресат — тоже „служивый", немного постарше — присел тут же, на койке, опершись руками на колени и опустив голову. Это — уравновешенное, простое, безобидное и тихое существо. Чистая „деревенщина". Одной рукой он машинально придерживает за уголок разорванный конверт от письма: сам-то неграмотный, вот и просил товарища прочитать. В глазах — грусть и печаль.

Вести с родины, должно быть, невеселые, и это отражается, конечно, не только на лице получившего письмо, но и на лицах его товарищей. Не мудрено,



Л. О. Пастернак. Вести с родины. 1889.

ведь условия-то деревенской жизни и быта везде одинаковые!

На стенах — бумажные иконки, лубочные картинки, фотография двух солдатиков-приятелей, вытянувшихся, как на смотру...

За окном тянутся два ряда окон другого казарменного корпуса, мелькают тени случайных прохожих...

Изумительно передано в картине ощущение глубины, фигуры людей выделяются, как скульптурные.

Картина эта — „Вести с родины“ — невольно обратила на себя мое внимание при первом посещении Третьяковской галереи ранней осенью 1906 года. Я был еще зеленый студент, „фукс“, не пережил и влияния Л. Н. Толстого, влияния, которому суждено было скоро сказаться со всей силой, но, должно быть, какие-то природные зерна гуманизма уже давали слабые росточки в душе, вспомнились великие уроки 1905 года о правах народных, и я вдруг почувствовал жалость к этим и темным и симпатичным деревенским парням, оторванным от родного дома и загнанным в казармы. Крепость сложения, неистощимый запас сил от природы — и на что же это направлено? На военную муштру, а в свободное время на то, чтобы валяться по койкам в тюрьме-казарме, баловаться табачком да пробавляться циничными анекдотами!

Картина неожиданно тронула меня.

Кто автор? Пастернак.

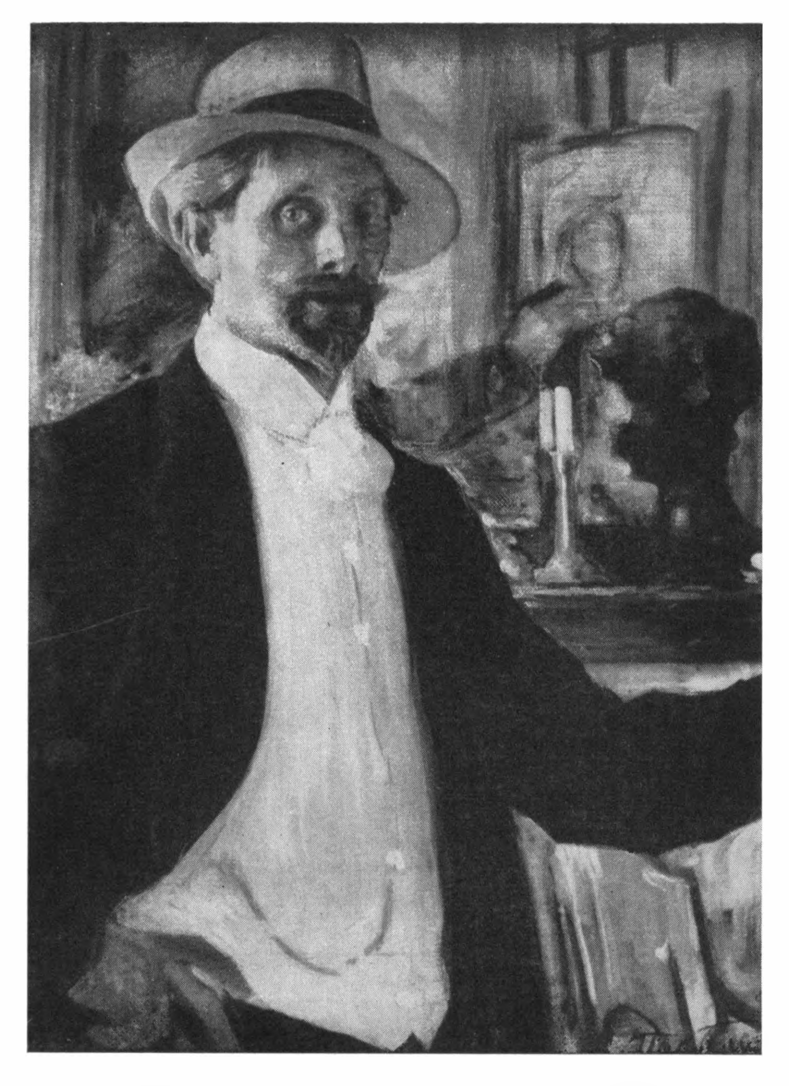
А-а! Это тот самый художник, который вместе с В. А. Серовым состоит профессором „частной Академии художеств“ — московского Училища живописи, ваяния и зодчества. К Серову недавно обращалась приехавшая со мной из Сибири жена томского профессора, пианистка, мать моего друга Анатолия

Александрова (впоследствии композитора, профессора Московской консерватории и лауреата Государственной премии) А. Я. Александрова. Анна Яковлевна хлопотала о принятии в Училище своей девятнадцатилетней дочери. Она должна была предъявить работы последней Серову, что и было сделано. Серов посмотрел работы и признал их слабыми. Девушке было отказано в приеме. Разочарованная и огорченная, она поставила навсегда крест на занятиях живописью.

Рассказывая о своих встречах с Серовым, Анна Яковлевна упомянула и о том, что возобновила старое знакомство с женой художника Л. О. Пастернака, тоже пианисткой, и притом очень талантливой. Кстати сказать, Пастернак, замечательный рисовальщик, не раз изображал в великолепных рисунках-набросках свою жену за роялем и, вообще, в домашней обстановке. Александрова с симпатией отзывалась и о художнике.

Слушая Анну Яковлевну, я подумал: нельзя ли навестить Л. О. Пастернака и попросить его об автографе, а именно — о надписи или подписи на открытке—фотографии с его картины „Вести с родины"? Я еще в Сибири, гимназистом, принадлежал к тому не всеми всерьез принимаемому разряду людей, о котором с таким признанием отзывается Ираклий Лаурсабович Андроников, то есть был коллекционером, точнее — коллекционером автографов. Почему бы мне не иметь автографа художника, картина которого мне понравилась?

И вот иду на Мясницкую (ныне Кировскую), в дом Училища живописи, ваяния и зодчества. Поднимаюсь по широкой лестнице на второй или третий этаж, где расположена была квартира профессора Пастернака.



Л. О. Пастернак. Автопортрет. Этюд. 1908.

Дверь в квартиру — налево. Площадка ярко освещена солнцем.

Звоню.

Дверь открывает высокий и стройный мужчина лет сорока — сорока пяти, одетый в хорошо сшитую серую пиджачную пару, с белым шелковым галстуком-бантом на шее. Бледное, сухое лицо, остроконечная бородка, пышные, чуть седеющие волосы на голове, взгляд — и проникающий вам в душу, и смеющийся в то же время. Конечно, это был Пастернак.

— Что вам угодно?

Называю себя, говорю, что мне в Третьяковской галерее понравилась его картина „Вести с родины", и прошу художника подписаться на открытке с репродукцией картины.

— Вы интересуетесь искусством?

— Да, но только как зритель.

— Ну что же, и это хорошо! Так вам подпись? Ваше имя-отчество? Подождите одну минуту!

Художник берет открытку и уходит, оставив меня перед белой дверью на светлой площадке.

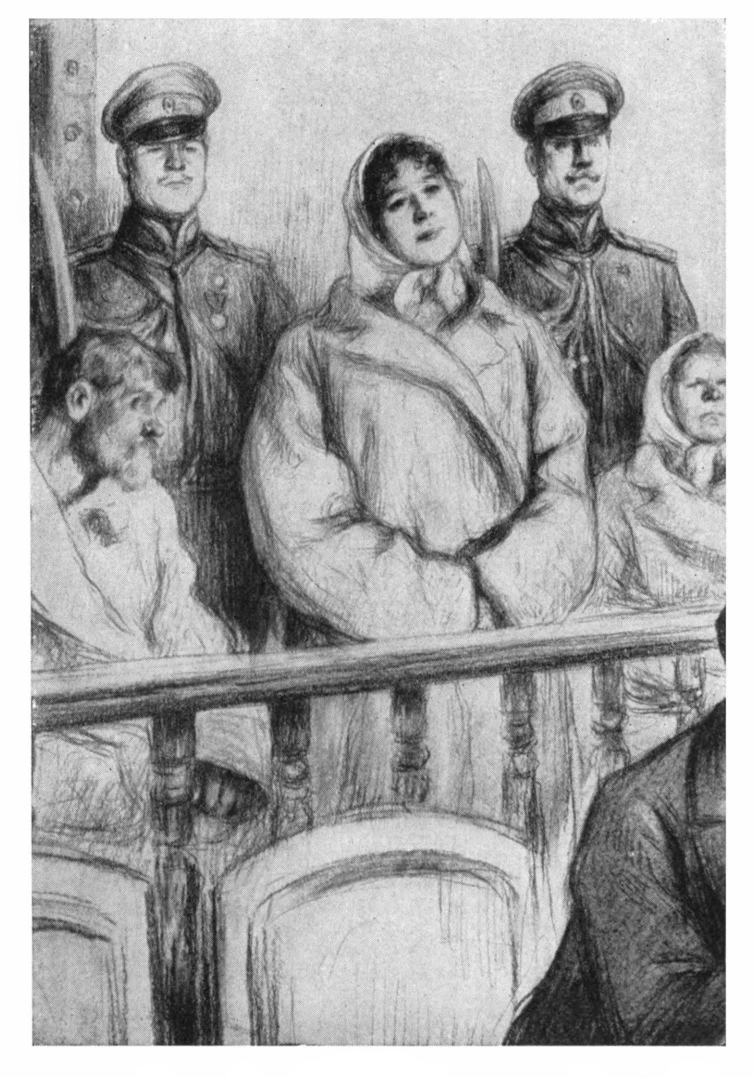
Скоро он возвращается и с улыбкой подает мне открытку. На ней написано: „Валент. Федоров. Булгакову. Л. Пастернак. 1906 г. Москва".

Я благодарю. Вглядываясь в меня своим умным и в то же время смеющимся, веселым взглядом, художник пожимает мне руку, желает всего доброго и скрывается за дверью, которая, щелкнув, захлопывается за ним.

Сейчас гляжу на сохранившуюся у меня каким-то чудом, несмотря на прошедшие в течение последних пятидесяти с лишком лет со дня моего визита на Мясницкую события и бури, открытку со снимком



Л. О. Пастернак. Семья Л. Н. Толстого в Ясной Поляне. 1902.



Л. О. Пастернак. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого „Воскресение". 1899.

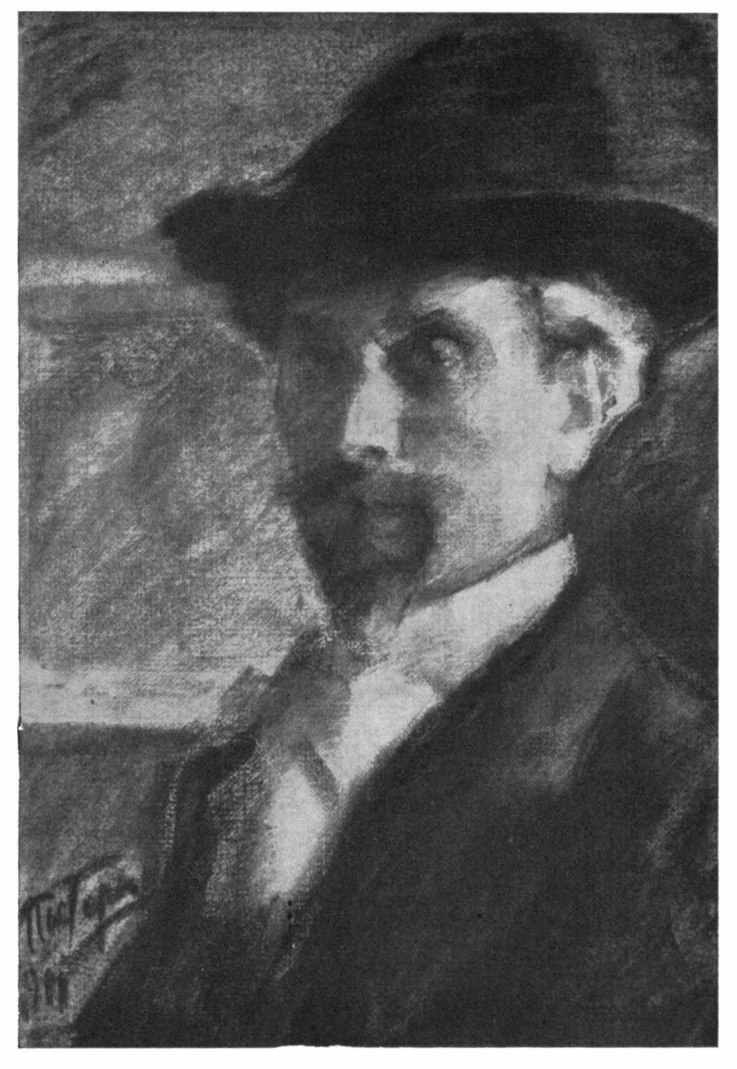
с картины Пастернака — и в воображении моем проходят эпизоды из дальнейшего моего знакомства с этим художником.

Встретились мы снова с Л. О. Пастернаком на Толстовской выставке в Москве, в здании Российского исторического музея на Красной площади, в ноябре 1911 года. Пастернак выставлял свой портрет Льва Николаевича Толстого, небольшие портреты Софьи Андреевны Толстой и Татьяны Львовны Сухотиной-Толстой, великолепный этюд „Семья Л. Н. Толстого“ (Толстой, его жена и старшая дочь вечером у круглого стола в Ясной Поляне), зарисовку уголка яснополянской библиотеки, пять или шесть иллюстраций к „Войне и миру“ и знаменитые иллюстрации к „Воскресению“. Я помогал И. И. Горбунову-Посадову в устройстве стендов с изданиями книгоиздательства „Посредник“, в котором тогда работал.

Леониду Осиповичу Пастернаку представили меня как бывшего секретаря Л. Н. Толстого (к 1907—1910 годам относилось время моего знакомства и близости с Л. Н. Толстым). Он любезно поздоровался со мной, конечно не узнав во мне юнца-студента, который в 1906 году приходил к нему за автографом, а я, со своей стороны, тоже не напомнил ему о нашей первой встрече на площадке лестницы старинного здания Училища живописи, ваяния и зодчества.

Наружность Пастернака не изменилась. Такой же внимательный и в то же время веселый, смеющийся взгляд. Та же эспаньолка, те же пышные волосы, по которым как будто немного пошире распространилась седина, тот же белый бант на шее.

На выставке Л. О. Пастернак, подобно другим художникам, особо заботился о том, чтобы его работы



Л. О. Пастернак. Автопортрет. 1911.

помещены и развешаны были достаточно выгодно и эффектно. Один или в сопровождении кого-нибудь другого из художников, он в своем галстуке бантом орлом носился по выставочным залам и „распределял“, планировал... Однако ни в шумных и дружественных товарищеских чаепитиях в особой комнате для устроителей выставки, ни в обеде и ужине, устроенных для работников по выставке председателем выставочного комитета М. А. Стаховичем, Пастернак не участвовал.

Значительная часть экспонатов, фигурировавших на Толстовской выставке, не была по окончании ее разобрана экспонентами, другая часть выставочного, материала пожертвована владельцами Толстовскому обществу, поставившему себе целью организовать музей Л. Н. Толстого в Москве, наконец, некоторые особенно ценные экспонаты (скульптура, картины, рисунки) одолжены были возникавшему музею художниками на время. К таким произведениям принадлежали почти все работы Пастернака и, между прочим, также неподражаемые и в своем роде единственные в истории русской книжной графики иллюстрации к „Воскресению“. Эти рисунки и составили один из драгоценнейших экспонатов Музея Л. Н. Толстого. В них меня как человека, помнящего старую Россию, поражает прежде всего исчерпывающее, безупречное знание русского быта: костюмы, мундиры, обстановка барская, деревенская, судебная, тюремная, театральная не оставляют желать лучшего по точности изображения. В этом смысле для современного художника рисунки Пастернака — уже недосягаемый идеал, потому что старое основательно забыто. Глубоко раскрыта в рисунках Пастернака и психология изображаемых лиц; стоит припомнить только несколько припухлое и совершенно

беззаботное лицо молодого богатого великосветского барина Нехлюдова, только что проснувшегося и валяющегося с папироской в своей роскошной постели. А солдатики, конвоирующие Маслову? Все это шедевры! Рисунки изобличают пороки и недостатки дореволюционного, помещичье-буржуазного строя. При всем том они вполне соответствуют содержанию и мысли романа Толстого.

Тут интересно свидетельство сына художника о том, что „отец делал зарисовки там же, откуда писатель черпал свои наблюдения, — в суде, пересыльной тюрьме, в деревне, на железной дороге. От опасности отступлений спасал запас живых подробностей, общность реалистического смысла“[1].

С течением времени рисунки Пастернака к „Воскресению“, как и многие другие его работы, „естественно“ и незаметно перешли в полную собственность музея: художник, глубоко любивший Толстого, очевидно, не спешил, а вернее, вовсе не собирался требовать от небогатого музея денежный эквивалент за свои работы.

Помню дни и недели устройства музея и его экспозиции в большой, „барской“ квартире на втором этаже дома графа Хрептовича-Бутенева на Поварской улице (ныне — улица Воровского, дом 18). Здесь столкнулись историки и биографы Л. Н. Толстого и первый из них — П. И. Бирюков, назначенный хранителем музея, с художниками Л. О. Пастернаком, В. В. Переплетчиковым и другими. П. И. Бирюков, автор четырехтом-

---

[1] Цит. по кн.: Н. Родионов. Л. Н. Толстой в Москве. Изд. 2, исправленное и дополненное. „Московский рабочий“, 1958, стр. 180.

ной биографии Толстого, человек культурный, но никогда особо не увлекавшийся искусством, настаивал на строгого хронологическом расположении портретов, картин, скульптурных произведений, фотографий и других экспонатов по комнатам музея. Художники, возглавляемые Пастернаком, требовали внимания к художественному принципу размещения коллекций. Спор разгорался подчас из-за какой-нибудь картины, рисунка, бюста невероятно шумный, бурный. Пастернак требовал одного, Бирюков — другого.

П. И. Бирюков, хоть и бывший морской офицер, вообще, мог бы заслужить среди деятелей „толстовства“ прозвище Тишайшего. Большой добряк, он никогда ни с кем не спорил и не ссорился, никогда не повышал голоса. А так как вдобавок пользовался вместо ботинок „вегетарианскими“, не кожаными, а матерчатыми туфлями и ходил бесшумно, то и в самом деле мог считаться образцом всяческого благоволения и тишины. Но, очевидно, и на старуху бывает проруха! Тут, в возникавшем музее, в споре с Пастернаком, Переплетчиковым и другими защитниками принципа художественного распределения коллекций, Павел Иванович совершенно терял самообладание и кричал истошным голосом:

— Это безобразие! Вы мне мешаете! Я хранитель музея, и у меня есть план распределения экспонатов. А вы думаете только о том, чтобы ваши работы были выставлены как можно выгоднее. Это — эгоизм, это... это — черт знает что такое!..

Бледные художники махали перед Бирюковым трясущимися руками и старались доказать ему свою правоту, сдерживаясь все же больше, чем он, и силясь избегать оскорбительных выражений.

Спор кое-как уладили, замяли. Музей открыли. Но, как и всегда у семи нянек, дитя вышло хоть и не без глазу, но неравномерно развитым. В самом деле, одни недостатки первой по времени экспозиции Толстовского музея были вызваны односторонностью его хранителя, слишком рьяно защищавшего хронологию, другие — односторонностью художников, выдвигавших исключительно эстетические принципы и о хронологии забывавших. Экспозиция была выправлена только через пять лет, когда мне довелось стать преемником П. И. Бирюкова в качестве хранителя музея (П. И. Бирюков принял швейцарское гражданство и переехал навсегда в Швейцарию).

Связавшись на долгие годы с музеем, я тем самым получил возможность продолжения своего знакомства как с Пастернаком, так и с другими художниками, близкими к Музею Л. Н. Толстого.

До Октябрьской революции музей содержался на средства (более десяти тысяч рублей), оставшиеся после закрытия Толстовской выставки, на средства, поступавшие от литературно-музыкальных вечеров в пользу музея и от входной платы в музей.

В литературно-музыкальных вечерах участвовали обычно лучшие и наиболее популярные артисты Москвы: Москвин, Качалов, Станиславский, Лужский, Книппер, Германова, Лилина, Гзовская, Сумбатов-Южин, пианисты Гольденвейзер, Игумнов и другие. Никто из них не мог отказать в приглашении председателю Толстовского общества Н. В. Давыдову, члену репертуарного комитета Малого театра, исключительно популярному в артистической среде. В начале таких вечеров обычно выступал кто-либо из московских лекторов.

Помню, как однажды, приблизительно в середине 1914 года, но еще до начала войны, мы сидели рядом с Л. О. Пастернаком в огромном амфитеатре большой аудитории Политехнического музея. Читал доклад приезжий петербургский лектор, член Государственного совета по выборам и председатель Общества Литературного (Толстовского) музея в Петербурге М. А. Стахович. Тема — развитие деятельности петербургского и московского толстовских обществ и, в частности, начатое по инициативе московского общества и к этому времени почти законченное научно-библиографическое описание яснополянской библиотеки Л. Н. Толстого.

Пастернак с интересом слушал Стаховича, удивлялся произведенным в библиотеке находкам: во множестве книг оказались интересные собственноручные пометки Л. Н. Толстого, а также авторские надписи знаменитых русских и иностранных писателей, найдены были затерянные письма Л. Андреева, Н. Н. Страхова к Толстому и т. д. Художник ахал, покачивал головой.

Стахович упоминает мое имя, как лица, выполнившего описание библиотеки.

— Я не знал, что вы — такая знаменитость! — шепчет, окидывая меня своим веселым и пристальным, „пастернаковским“ взглядом, художник. — Знаете, надо написать ваш портрет. Но только это трудно из-за этого контраста седых волос и молодого, розового лица. Давайте, я сейчас сделаю набросок вашей головы. . .

Вынимается из бокового кармана небольшой альбомчик. Пастернак слушает Стаховича, улыбается и рисует.

Но вот раздается гром аплодисментов: оратор кончил. Объявляется перерыв. В аудитории начинается движение. Рисунок остался неоконченным.

Когда Музей Л. Н. Толстого после Октябрьской революции перешел в ведение Наркомпроса, был переведен в собственное здание на Пречистенке (переименованной позже в улицу Кропоткина) и получил материальную возможность для приобретения новых экспонатов, мною, как заведующим музеем, приобретена была у Л. О. Пастернака неожиданно открытая мною у него и до сих пор никому не известная серия цветных иллюстраций к „Воскресению" Л. Н. Толстого. По размерам они были меньше прежних, черных, но содержание их было то же. Однако раскраска, как мне казалось, не подходила к теме, иллюстрации приобрели какую-то неуместную слащавость. Тем не менее я ни минуты не колебался в вопросе об их приобретении, считая, что должно быть сохранено все, что относится к работе замечательного художника над толстовским „Воскресением". Часть этих иллюстраций была выставлена в музее параллельно с черными рисунками к роману, остальные хранились в фондах.

Помню, как однажды, осенью 1920 года, я работал над экспозицией в четвертом зале нового музея на Пречистенке — зале, посвященном старости и последнему периоду литературной деятельности Толстого. Только что поместил в центр главной стены репинский портрет Толстого 1887 года (копию художника Нерадовского с оригинала, находящегося в Ясной Поляне), а направо и налево от портрета развесил пастернаковские рисунки к „Воскресению". Посреди зала возвышался на массивном постаменте большой бюст Толстого работы И. Я. Гинцбурга. Получался уже за-

родыш какого-то ансамбля. Бюст, портрет и рисунки выглядели импозантно и убедительно на фоне темнозеленых матовых стен.

Увлеченный работой, я не обратил внимания на звонок в передней и на то, что техническая служащая кого-то впустила в помещение музея.

Вдруг двое граждан — один высокий, элегантный, с остроконечной седой бородкой и в пышном белом галстуке бантом, другой маленький, худенький, с черной бородой — входят в комнату, где я работал.

— Какой прекрасный зал! — слышу я возглас.

Это были два художника-академика: Л. О. Пастернак и скульптор И. Я. Гинцбург. Нечего и говорить, что я поспешно спустился с высокой лестницы, на которую забрался, развешивая портрет и рисунки, и радостно приветствовал дорогих гостей. Затем я показал им весь музей и внимательно выслушал их указания и замечания — впрочем, весьма снисходительные. А как дорого было нам троим, хотя и людям разных поколений, обменяться при этой неожиданной встрече полными любви и нежности воспоминаниями о незабвенном, несравненном и навсегда ушедшем от нас Льве Николаевиче! ..

Леонид Осипович, углубляясь в прошлое, точно переживал снова те незабываемые дни, когда он, то в Москве, то в Ясной Поляне, вместе с Толстым работал над своими иллюстрациями к „Воскресению“. Ведь иллюстрации создавались для журнала „Нива“ одновременно с тем, как великий писатель продвигал свое произведение дальше и дальше и заканчивал одну главу романа за другой. Надо было поспевать за ним. Но эта спешка подымала художника, будила все силы в душе и, как это ни странно, содействовала

успеху работы. Иллюстрации Леонида Осиповича Толстой называл прекрасными, и такая оценка вдохновляла художника.

Как очаровательна была эстетически высоко развитая дочь Толстого Татьяна Львовна! Именно через нее получил художник предложение Льва Николаевича иллюстрировать „Воскресение“. Как была мила и гостеприимна Софья Андреевна, радовавшаяся, что ее великий муж снова, после долгого перерыва, взялся за ответственную художественную работу!..

Вспоминал Леонид Осипович и о своей последней встрече со Львом Николаевичем в Москве в сентябре 1909 года, при последнем посещении Москвы великим писателем.

Однажды Л. О. Пастернак забрал из музея на время — если не ошибаюсь, для повторения — картину, изображающую Льва Николаевича в зале яснополянского дома сидящим, закинув ногу на ногу, в кресле красного дерева у круглого стола с горящей лампой под широким абажуром и читающим газету; и фигура писателя, и вся обстановка этого уголка зала тонут в оранжево-красно-желтом освещении.

Картина задержалась у художника довольно долго. Наконец я позвонил Леониду Осиповичу по телефону и справился, нельзя ли получить картину обратно, в музей. Оказалось, можно.

— Зайдите, когда хотите,— говорил художник,— и я выдам вам картину.

Леонид Осипович проживал тогда очень близко от музея, на Волхонке. Я решил навестить его и лично получить картину. Тут произошла у меня неожиданная встреча, о которой здесь надо, пожалуй, рассказать особо.

На Толстовской выставке 1911 года работал в группе студентов-добровольцев, помогавших организаторам выставки, сын Пастернака, обучавшийся в одном из специальных высших учебных заведений. Это был довольно ординарный, бледный и ничем особо не выделявшийся юноша. Однажды, уже после выставки, я услыхал от пожилой дамы Л., служившей кассиром Музея Л. Н. Толстого: „Сын-то Пастернака, этот, представьте, бледнолицый господин, оказался поэтом: представьте, пописывает стишки, да, говорят, вовсе неплохие! Кто бы ожидал?!"

Признаться, и меня сообщение это удивило: молодой Пастернак действительно никак „не походил" на поэта. Но... чем черт не шутит, думал я, могло слететь поэтическое вдохновение и на него. Разве не бывало в истории и в истории культуры скромных по виду героев?!

Решил — и забыл об этом.

А затем иду к Пастернаку.

Звонок.

Дверь открывает и впускает меня в переднюю с какой-то робкой, застенчивой и нежной улыбкой невысокого роста красавец-юноша, с выразительными темными глазами, с прекрасным цветом лица и с черной кудрявой головой.

— Я бы хотел видеть Леонида Осиповича,— говорю я.

— Пожалуйста! — отвечает юноша и отворяет передо мной дверь в мастерскую художника.

Я иду к Леониду Осиповичу, а юноша скрывается где-то во внутренних покоях квартиры.

В разговоре с Л. О. Пастернаком я, между прочим, спросил:

— А кто был тот юноша, который открыл мне дверь?

— Это — мой сын Борис. Разве вы его не знаете?

— Нет, не знаю. Я знаю другого вашего сына, помогавшего при устройстве Толстовской выставки.

— Ах, тот совсем другой! Тот по своей профессии и интересам — архитектор, а этот — поэт.

Мастерская Л. О. Пастернака была большой светлой комнатой, увешанной работами художника. Посреди комнаты возвышался небольшой помост для натуры.

— Над чем вы сейчас работаете? — спросил я у Леонида Осиповича.

— Пишу портреты, — ответил он. — Вот моя последняя, еще не оконченная работа.

Он указал на помещавшийся на мольберте портрет неизвестного пожилого мужчины.

— И вас удовлетворяет эта работа?

— Удовлетворяет в тех случаях, когда я сам заинтересуюсь натурой. А когда приходится работать только для денег, вот как сейчас (Пастернак показал на неоконченный портрет), — то... скучно!

Он взял большой лист бумаги и шнур, чтобы упаковать картину, изображающую Толстого читающего газету.

— Вот опять должен попрощаться со Львом Николаевичем! — сорвалось у него с губ вместе со вздохом.

— А вы неохотно расстаетесь с изображениями Льва Николаевича?

— Не только с изображениями Льва Николаевича, а с каждым написанным мною портретом, с каждой картиной. То, что поступает к вам в музей, еще не теряется для меня навсегда. Я могу прийти к вам

в любое время и снова взглянуть на мои работы. Но не так с частными заказами. Владелец увозит их в Калугу, а оттуда они колесят еще дальше, куда-нибудь к родственникам и, в конце концов, совершенно пропадают для тебя. А ведь художник свыкается со своими работами. Вкладываешь в них столько труда, усердия, столько „себя“!.. И вдруг кто-то, сунув тебе пачку кредиток, отбирает у тебя, как ни в чем не бывало, твое творение и уносит с собой. Ах, это ужасно, когда приходится выполненную работу отдавать заказчику! Знаете, я за несколько дней до того и еще несколько дней после этого становлюсь буквально больным.

— А не делаете вы фотографий со всех ваших работ, чтобы хотя бы по фотографиям их вспоминать и следить за развитием вашего творчества?

— Делаю. Но ведь фотография не может заменить оригинал!..

Должен сказать, что, кроме открытки с надписью, я получил от Л. О. Пастернака еще один в высшей степени ценный подарок, именно — набросанный на одной из страниц моего литературного альбома чудесный по технике исполнения, по тонкости и сходству карандашный портрет Л. Н. Толстого. Мне кажется, что даже у Пастернака найдется немного столь высоких в художественном отношении и тонких рисунков. Альбом принадлежит теперь музею-усадьбе „Ясная Поляна“, и моя аттестация рисунка всегда может быть проверена.

На рисунке — надпись: „Дорогому Валентину Федоровичу Булгакову сердечно Пастернак. 1920. Москва“.

А на странице рядом помещена своего рода аннотация к портрету:

„Дорогой Валентин Федорович, памятуя слова Гете „Künstler, bilde, rede nicht!“ [1], я решил, вместо „сентенций“ и т. д., исполнить по совету его и набросал Вам нашего дорогого гения Л. Н. за шахматами, каким, вероятно, и Вы его помните. Ваш Л. Пастернак. Москва, Декабрь 1920“.

О карандашных набросках-портретах и зарисовках Л. Н. Толстого, сделанных Л. О. Пастернаком, вообще нужно сказать, что как они, так и более крупные изображения великого писателя в другой технике (масло, темпера), не только обнаруживают первоклассную художественную школу этого мастера, но и отличаются гораздо большим сходством с оригиналом, чем произведения многих других художников. Я не побоялся бы даже заявить, что многие из крупных работ и мелких рисунков И. Е. Репина (нередко делавшихся не с натуры, а заочно, как, например, портрет босого Толстого, картина „Л. Н. Толстой на отдыхе в лесу“ или портрет 1908 года в вольтеровском кресле) стоят по сходству не очень высоко, причем тут я имею в виду не внешнее, а, может быть, еще более ценное *внутреннее* сходство. Борода, лоб, волосы, мохнатые брови — все толстовское, а глаза, губы, выражение лица — часто не его. Исключением является не совсем оконченный портрет масляными красками, написанный в 1887 году и хранящийся в Ясной Поляне: *серьезность и взгляд* здесь — толстовские. Недаром и старший сын Льва Николаевича Сергей Львович утверждал, что только на этом портрете, из всех репинских портретов и портретов других художников, глаза Льва Николаевича изображены правильно.

---

[1] „Художник, твори, не разговаривай!“ (*нем.*).

При всех живописных достоинствах репинских работ, при всей прелести его мастерского, свободного, размашистого рисунка, в изображениях Л. Н. Толстого часто поражает не только чуждое Толстому выражение, но и еще один дефект, не свойственный Пастернаку, именно — излишняя „телесность“ Толстого: могучие плечи, высокая грудь даже на портретах последних лет жизни писателя. В действительности же тело Льва Николаевича — старика отличалось сухостью и худобой. Эти сухость и худоба — на всех портретах и рисунках Пастернака. Едва ли не один он из всех художников почувствовал и передал угловатость толстовской фигуры: и острые плечи, и выдающийся острый затылок, и отсутствие какого бы то ни было жирка, какой бы то ни было подчеркнутой телесности в его фигуре, в его внешнем облике.

В 1921 году Л. О. Пастернак выехал в Германию, где прожил несколько лет в качестве советского гражданина, занимаясь искусством. Здесь было также высоко оценено его мастерство как портретиста. Но не только работе с натуры отдавал художник свои силы.

Помню, как в начале 30-х годов, проживая в Праге, я увидал на выставке одного художественного магазина на Национальном проспекте большую и несомненно новую литографию Л. О. Пастернака: портрет Бетховена. Композитор изображен был за роялем, но не играющим, а как бы перебирающим клавиши. Фигура спокойна. Голова несколько наклонена, на лице — выражение серьезной сосредоточенности, нижняя губа немного поджата. Передо мной были живой Бетховен и живой Пастернак.

В 1936 или в 1937 году, будучи руководителем Русского культурно-исторического музея в Збраслав-

ском замке над Влтавой, близ Праги, и узнав берлинский адрес Л. О. Пастернака, я от имени музея обратился к нему с просьбой подарить музею что-либо из его работ, подобно тому как это делали другие художники.

В пришедшем очень быстро ответном письме, начинавшемся опять трогательными и восторженными воспоминаниями о Л. Н. Толстом и Ясной Поляне, Леонид Осипович обещал прислать две свои работы, а также издаваемую им за собственный счет и посвященную его творчеству монографию с множеством иллюстраций и репродукций его работ. К сожалению, я не узнал имени автора этой монографии. Допускаю, что это была автомонография. Печатание ее, по словам Пастернака, заканчивалось.

Из двух названных художником работ название одной я забыл, но зато название другой запомнил совершенно точно, что и было нетрудно: речь шла именно о той автолитографии с изображением Бетховена, которую я видел на выставке пражского художественного магазина.

Музей выразил художнику признательность и с нетерпением ожидал получения его даров, интересуясь, в частности, особенно монографией.

Но ожидать пришлось долго, не менее полугода, если не год. Наконец, веря в доброе отношение художника и считаясь с его определенным намерением содействовать успеху музея своим даром, я написал ему снова, напоминая деликатно о его великодушном обещании. Ответ не замедлил прийти.

Что же оказалось?

Нацистское руководство дозналось, что в типографии лежат сотни или тысячи экземпляров законченной

печатанием монографии о Пастернаке и... распорядилось уничтожить целиком все издание. И это было сделано.

Какие же соображения руководили правительством Гитлера?

„Вам не трудно об этом догадаться“, — писал в своем письме художник.

„Соображение“ могло быть только одно: Пастернак по происхождению — еврей.

Должно быть, художник находился под гнетом мысли об уничтожении монографии и потерял всякое доверие к государственному аппарату фашистской Германии, в том числе и к транспортным учреждениям, но только он уже не возвращался к вопросу о пересылке в Чехословакию двух своих работ, обещанных когда-то Русскому музею.

Кошмарная тьма средневековья окутала Германию, здесь уже не было места для талантливого художника, для его творчества, для информации широких кругов общества о его деле, о его работе.

Не знаю точно года, когда Л. О. Пастернак переехал в Англию. Там он успел написать портреты профессора Эйнштейна, немецкого художника Макса Либермана, проживавшего в эмиграции, и других лиц. В конце войны, в 1945 году, Л. О. Пастернак скончался в Лондоне.

Илья Семенович Остроухов
1858—1929

Октябрьская революция внесла большие изменения в музейное дело в смысле увеличения средств, отпускаемых на содержание музеев, огромного количественного и качественного роста музейных коллекций и расширения находившихся в распоряжении музеев помещений. Благотворные последствия новой музейной политики испытали на себе и Государственный музей Л. Н. Толстого в Москве и музей-усадьба „Ясная Поляна". В 1920 году московский Музей Л. Н. Толстого благодаря действенному вниманию к его нуждам как со стороны Отдела по делам музеев Наркомпроса, так и со стороны Управления делами Совета Народных Комиссаров (в лице В. Д. Бонч-Бруевича) переведен был в новое и отремонтированное для музея прекрасное, стильное здание на улице Кропоткина. Музей обзавелся новыми ценными экспонатами (например, портретом И. С. Тургенева работы Н. Н. Ге, портретом А. А. Фета работы художника Н. Е. Рачкова, украшенной старинными миниатюрами шкатулкой матери Л. Н. Толстого) и был торжественно открыт в новом помещении, с обновленной экспозицией в день десятилетия смерти Л. Н. Толстого, 20 ноября 1920 года.

Одновременно шли работы по реставрации и подготовке к открытию для публики, в качестве музея, дома Л. Н. Толстого в Долго-Хамовническом переулке, переименованном по инициативе Отдела по делам музеев в улицу Льва Толстого. В 1920 году дом был национализирован Совнаркомом, окружен бетонным забором по внутренней меже владения (вместо прежнего,

разобранного жителями на дрова деревянного забора), отремонтирован снаружи, причем восстановлены были оторванные ставни и разрушенная терраса. Началось возвращение в дом мебели, вывезенной С. А. Толстой после продажи ею дома Москве в ноябре 1911 года. Сначала доставлена была на семи подводах главная масса мебели, уложенная вдовой Толстого на складах Ступина в здании так называемого Кокоревского подворья на Софийской набережной. Затем встало на очередь возвращение части мебели, увезенной в Ясную Поляну, и другой части, переданной Софьей Андреевной ее младшему сыну М. Л. Толстому и находившейся в его московской квартире — в Трубниковском переулке, в доме Остроухова.

Имя владельца дома, где квартировал когда-то со своей семьей М. Л. Толстой, приведено мною не напрасно. Тут-то и должен начаться рассказ об академике живописи, члене Товарищества передвижников и бывшем попечителе Третьяковской галереи Илье Семеновиче Остроухове.

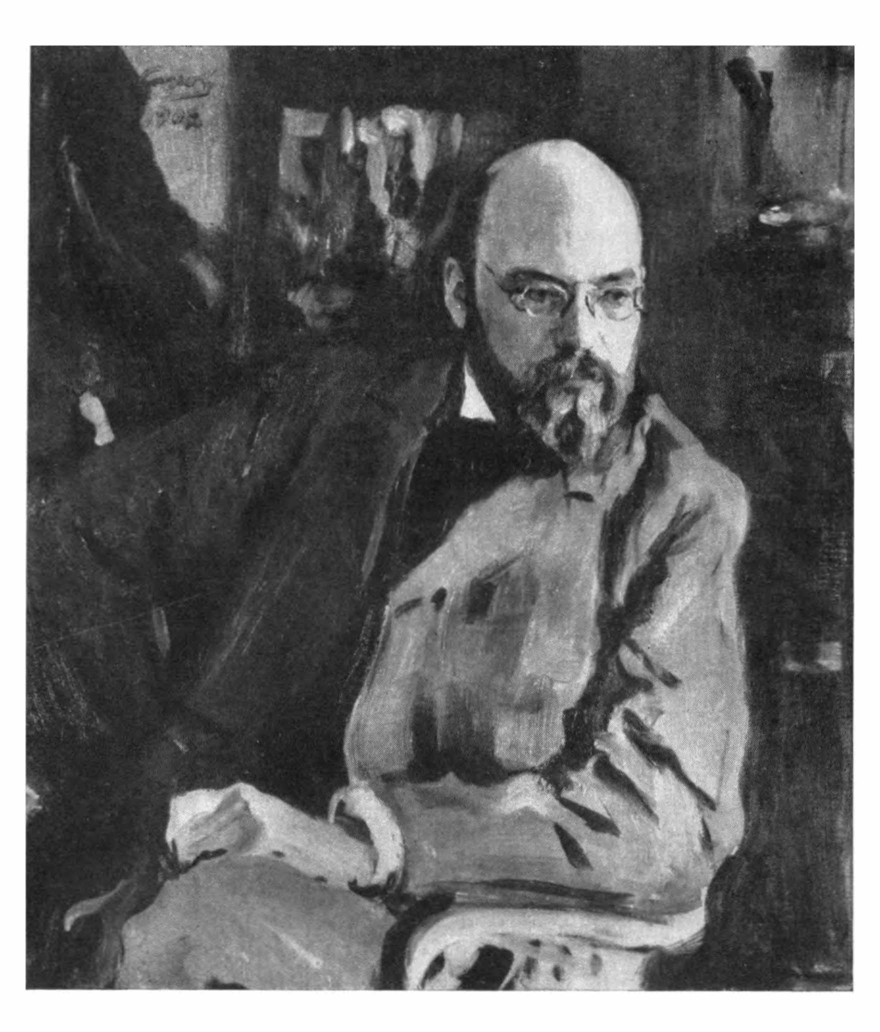
Проживая еще в Ясной Поляне и занимаясь описанием яснополянской библиотеки Л. Н. Толстого в 1912—1916 годах, я получил от С. А. Толстой вместе с другими материалами и документами по истории хамовнического дома список вещей и предметов меблировки, подаренных ею М. Л. Толстому. Думаю, что не только Михаил Львович, но и С. А. Толстая, в общем с интересом относившаяся к обуревавшим меня планам музейного строительства, не предвидели, что однажды „хамовническая“ мебель будет изъята из владения Михаила Львовича и перенесена снова в московский дом Толстых. Этого и на самом деле не было бы, если бы... не война и не революция.

М. Л. Толстой, служивший в годы первой мировой войны прапорщиком в так называемой Дикой дивизии на Кавказе, а в эпоху гражданской войны бывший кем-то вроде смотрителя в санитарном поезде, оказался в конце концов вместе с семьей за рубежом. С. А. Толстая скончалась в 1919 году. Вещи, переданные ею младшему сыну и в высшей степени важные и ценные для Дома-музея Л. Н. Толстого, оказались „бесхозяйными“. Впрочем, нет. Они перешли в собственность или в пользование нового хозяина — служащего, занявшего брошенную квартиру М. Л. Толстого в Трубниковском переулке, в доме Остроухова. И конечно, Дом-музей (должность хранителя которого я совмещал с должностью заведующего Толстовским музеем) поставил себе задачей выцарапать эти вещи из рук нового владельца, спасти их для Дома-музея.

Но... отдаст или не отдаст вещи для музея их новый владелец? На этот вопрос никак нельзя было с полной уверенностью ответить положительно. Все зависело, по-видимому, от степени интеллигентности нового хозяина бывшей квартиры сына Толстого.

Правда, узнав, что фамилия владельца дома принадлежит не кому иному, как известному художнику и бывшему руководителю Третьяковской галереи, я решил заранее побеспокоить его просьбой о содействии успеху нашего дела.

Отправляюсь — помнится ранней весной 1921 года, когда было еще прохладно, — в Трубниковский переулок. Дом Остроухова считался уже музеем древнерусской живописи, причем главным и основным богатством этого музея являлась замечательная коллекция икон, собранная самим И. С. Остроуховым. Последний — вероятно, из внимания к нему как к подлинно



В. А. Серов. Портрет И. С. Остроухова. 1902.

заслуженному деятелю искусства — назначен был пожизненным хранителем нового государственного музея.

Звоню у парадного подъезда одноэтажного каменного старинного особняка. Открывший дверь служитель сообщает, что И. С. Остроухов находится сейчас на террасе, примыкающей к дому со стороны двора.

Иду во двор и действительно нахожу довольно просторную и высокую террасу, с железной решеткой, но без крыши, пристроенную к зданию музея. В одном углу террасы сидел на стуле, засунув руки в рукава теплого пальто, седой и сумрачный старик с остроконечной бородкой. Это и был И. С. Остроухов. Повидимому, пребывание на балконе заменяло моцион для больного, которому не полагалось вольно гулять по улицам. Картина, представлявшаяся глазам художника, была довольно безотрадна: скучный, серый двор с заборами, с небольшим садом налево и с трехэтажным флигелем направо, в котором, между прочим, как я скоро узнал, и помещалась на третьем этаже квартира М. Л. Толстого.

Представившись и присев, по приглашению Ильи Семеновича, на другой стул, рассказываю о деле, которое меня к нему привело. Организуется Дом-музей Льва Толстого, дом исторический, дом, игравший в свое время большую общественную роль в московской жизни, а между тем обстановка его рассеяна, и часть ее находится в бывшей квартире М. Л. Толстого, номер такой-то, при доме Ильи Семеновича, и используется для личных целей частным лицом, для которого ровно никакого значения не имеет историческое прошлое этой обстановки. Адрес дома и список вещей мы получили в свое время от покойной Софьи Андреевны Толстой и хотели бы именно по этому списку выбрать

только вещи, вывезенные сюда десять лет тому назад из хамовнического дома.

— Мы очень вас просим, Илья Семенович, помогите нам в осуществлении этой задачи! Нам совершенно неизвестно лицо, поселившееся в квартире Михаила Львовича. Между тем, если вы, с вашим авторитетом, засвидетельствуете серьезность наших намерений и важность организации Дома-музея Толстого, то это, наверное, окажет необходимое воздействие на гражданина, занимающего теперь квартиру, и он выдаст мебель.

Пока я произносил свою речь, И. С. Остроухов молча и пристально смотрел на меня. Не смущаясь, я договорил все до конца.

Меня не покидала уверенность, что человек столь высокого интеллекта, как Остроухов, не сможет не понять моих доводов и отказаться нам помочь. Так оно и вышло.

Остроухов заявил, что вполне сочувствует реставрации хамовнического дома, что мебель Толстых, конечно, должна быть возвращена в Хамовники и что он сам пойдет со мной к новому владельцу квартиры, раньше снимавшейся в его доме сыном Толстого.

Он, действительно, тотчас поднялся и отправился со мной во флигель, в бывшую квартиру Михаила Львовича, познакомил меня с ее новым хозяином, изложил тому все дело и выразил твердую уверенность, что квартирант, конечно, не откажется, со своей стороны содействовать восстановлению дома великого писателя в прежнем, историческом виде и выдаст мне по имеющемуся у меня списку мебель семьи Толстых.

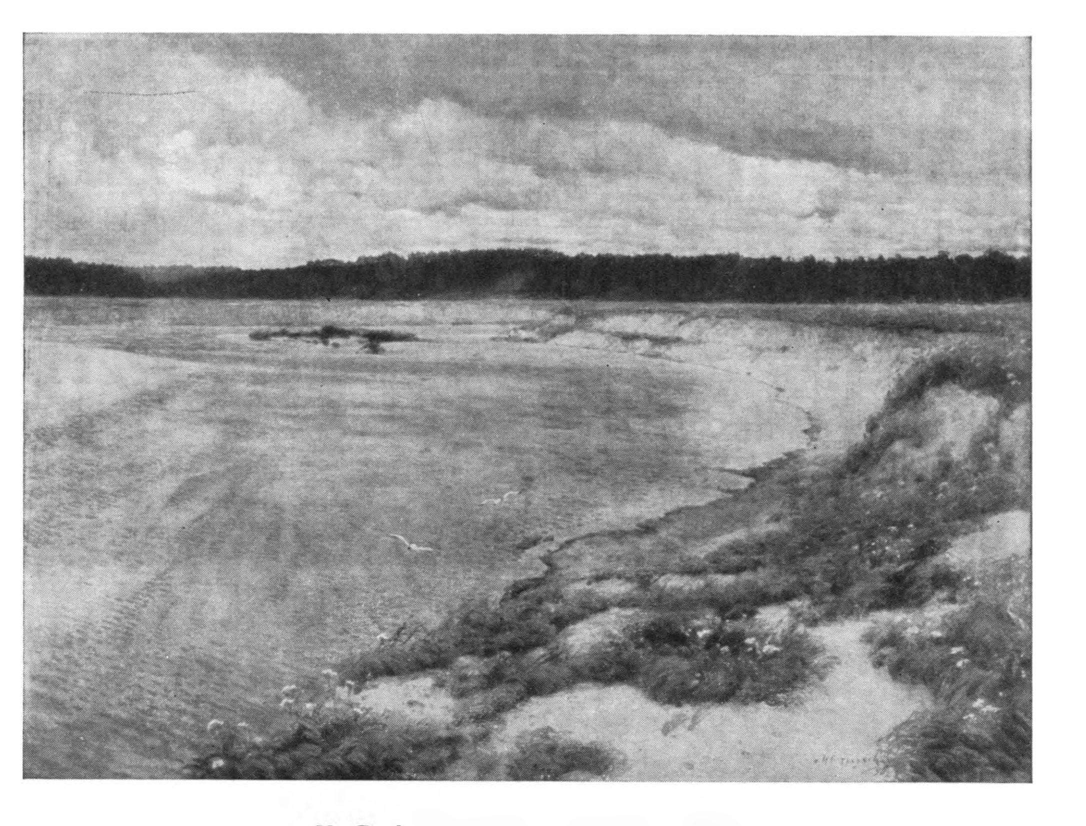
Хозяину квартиры, человеку интеллигентному, не оставалось ничего другого, как заявить о своем согласии на выдачу мебели.

Стали проверять наличие числившихся в списке вещей — чудесным образом все оказалось на месте, что очень порадовало и меня, и, кажется, старика Остроухова. Мало того, когда на следующий день я, в сопровождении сотрудника музея Л. Н. Толстого М. О. Хороша, явился с подводой за вещами, то оказалось, что мы, благодаря некоторой неточности в списке, захватили один лишний и никогда не бывший в хамовническом доме предмет, именно — старинные английские стоячие часы. Михаил Львович, должно быть, приобрел их самостоятельно. Конечно, часы эти уже не вошли в экспозицию Дома-музея.

Прощаясь, я горячо благодарил И. С. Остроухова за помощь, оказанную делу восстановления дома Л. Н. Толстого в Москве. Но для него, как для старого музейного деятеля, помощь эта, конечно, была чем-то само собой разумеющимся и не заслуживающим никакой благодарности.

Однако, не пойди бывший владелец дома и хранитель расположенного в этом доме музея со мной к своему бывшему квартиранту, последний мог бы и отказаться выдать для вновь устраиваемого музея вещи, которыми он пользовался уже в течение нескольких лет. И тут невольно приходит в голову: как часто успех дела зависит от того или иного случайного, попутного момента! Благоприятен этот момент (как в данном случае — сочувствие и понимание со стороны Остроухова) — и дело благополучно разрешается; неблагоприятен — и оно застопоривается, как, возможно, было бы, если бы я не мог рассчитывать на помощь старика-художника.

Не скрою, с волнением смотрел я на грустного, сдержанного и молчаливого И. С. Остроухова. Прежде всего,

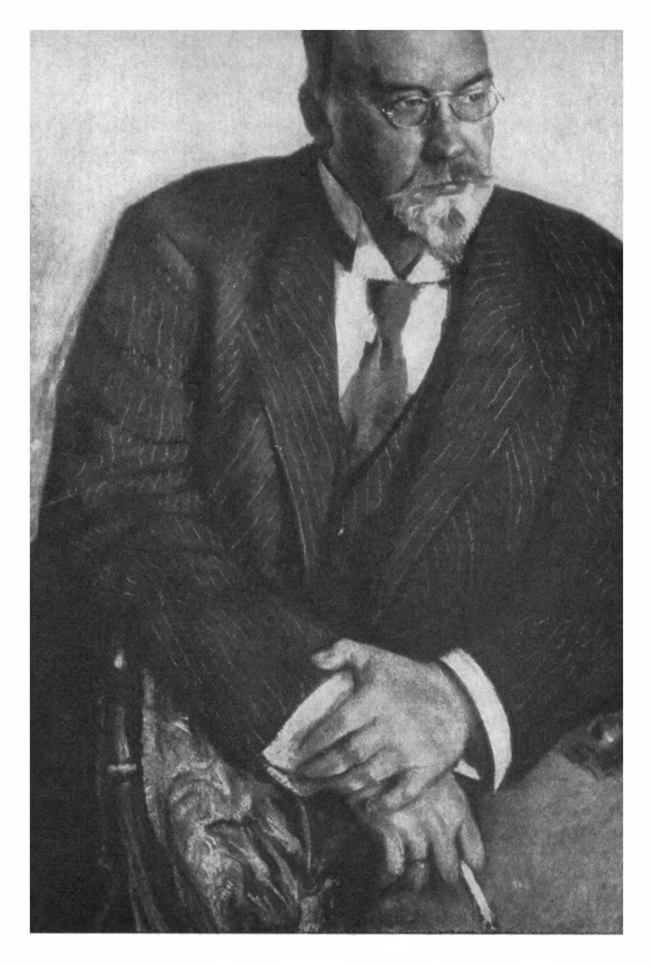


И. С. Остроухов. Сиверко. 1890.

не мог я забыть, что передо мною находится автор прославленной и сыгравшей значительную роль в истории русской живописи поэтической картины „Сиверко" (1890), находящейся и по сию пору в Третьяковской галерее. В памяти жива была восторженная оценка этой картины, как первого подлинно художественного русского пейзажа, данная в свое время „врагом" и „присяжным критиком" русских художников-реалистов, в частности передвижников, Александром Бенуа в его известной дополнительной статье к „Истории живописи XIX века" Мутера. А рядом с исключительным по впечатлению „Сиверко" вспоминались такие же прекрасные остроуховские пейзажи: „Первая зелень", „Золотая осень"... Старик сжился и спаян был с русской природой неразрывными узами.

Живо вспоминалась мне по отголоскам московской печати и роль И. С. Остроухова в истории постановки памятника Н. В. Гоголю на Пречистенском бульваре. Противники оригинальной и своеобразной скульптуры Н. А. Андреева обвиняли члена жюри Остроухова в том, что когда жюри в полном составе собралось в одном московском саду (чуть ли не при доме Остроухова в Трубниковском переулке), чтобы вынести окончательный суд над представленной Андреевым моделью статуи, то Остроухов таким образом поставил эту модель (в заросший зеленью угол сада), чтобы нельзя было обойти и увидеть ее с тыльной стороны,— и этим будто бы ввел всех в заблуждение: статую одобрили, а потом каялись, возмущаясь, что сзади виден был, вместо статуи, только какой-то бесформенный камень (спинка кресла) на пьедестале.

Теперь этот хитрец, но уже утомленный жизнью и значительно отяжелевший, был передо мной.



С. В. Малютин. Портрет И. С. Остроухова. 1915.

В одиночестве доживал Илья Семенович свои дни в опустевшем доме номер семнадцать по Трубниковскому переулку. А ведь было время, когда в этом доме периодически сходились по вечерам друзья-художники: Репин, Суриков, Поленов, Серов, Виктор Васнецов, Константин Коровин... Все это были участники знаменитого в истории русского искусства Мамонтовского кружка, одним из непременных членов которого с давних пор состоял и Остроухов, носивший в кружке прозвище „Ильюханция". Где же теперь все эти друзья? Или тоже состарились и тоже узнали, что значит остаться одному в конце блестящего жизненного пути?..

При втором свидании мы с М. О. Хорошем обратились к Илье Семеновичу с просьбой показать нам созданный и руководимый им музей.

— Пожалуйста!— ответил Остроухов и повел нас в особняк, выходивший фасадом на улицу.

И вот мы в большом зале, все стены которого увешаны сплошь, от пола до потолка, старинными иконами, а частью и разнообразными картинами светского содержания. Эта дилетантская экспозиция сразу подчеркивала, собственно, ч а с т н ы й, л и ч н ы й характер собрания, не уничтоженный его переводом в государственные рамки.

— Вот!— говорит Илья Семенович, разводя руками направо и налево и этим жестом как бы приглашая к ознакомлению со своими сокровищами.

И затем ведет нас вдоль стен, с какой-то затаенной грустью указывая то на одну, то на другую из древнейших и замечательнейших икон: изящные всадники на белых и черных конях, грустные богоматери, поэтические крылатые ангелы глядели на нас со всех сто-

рон. Казалось, хозяин-художник, с любовью, в течение всей жизни собиравший эти сокровища, чувствовал, что скоро с ними расстанется, и, любуясь, невольно прощался с ними.

Но мы с Хорошем оба были очень мало сведущи в древней иконописи, и я попросил Илью Семеновича указать нам, что он сам считает особенно ценным в его коллекции.

И помню, как престарелый собиратель-художник указал на небольшую и довольно яркую или, лучше сказать, светлую икону, если не ошибаюсь, новгородского письма: св. Георгий на беленькой, изящной лошадке.

Лицо старика оставалось грустным: что делать, если и музейные работники, подобно большинству других, весьма немногочисленных посетителей его музея, обнаруживали такое невежество в интереснейшей области древней живописи!.. Раньше он, бывало, приглашал только знатоков полюбоваться своим собранием, и они разделяли его восхищение тем, что им показывалось, а теперь он обязан был впускать всех и каждого. Но ведь эти случайные посетители глубоко равнодушны к величайшим шедеврам древнего искусства! Их, пожалуй, и Андрей Рублев не разбудит!..

Слабая посещаемость маленького, почти неизвестного публике, упрятанного в переулок музея древней иконописи очень удручала И. С. Остроухова, тем более что в качестве хранителя музея он обязан был подавать в Отдел по делам музеев регулярные отчеты о положении дела и о количестве посетителей. Чтобы не совсем безнадежно отстать от других музеев, Илья Семенович выдавал иногда некоторую сумму денег научному сотруднику своего музея П. (ныне директору одного

из музеев) и просил приобрести соответственное число билетов для входа в Остроуховский музей. Как это характерно для периода медленного и томительного угасания когда-то полного жизни и предприимчивости выдающегося музейного деятеля...

Тот же П. рассказывал, как другой замечательный русский художник, И. Е. Репин, проживавший в описываемое время в Куоккале, в Финляндии, нарушил однажды монотонный и однообразный строй жизни клонившегося к закату И. С. Остроухова, своего старого приятеля, довольно дерзкой и озорной выходкой.

Однажды Илья Семенович пригласил П. с женой к себе в гости. Те явились как-то вечером в Трубниковский переулок. Входят в квартиру художника и видят: Остроухов, одетый в драповое пальто, с беретом на голове, с палкой и с чемоданом у ног, сидит в своем кабинете.

— Куда это вы собрались, Илья Семенович?— спрашивает П.

— Куда? В тюрьму!

— Как в тюрьму? С чего?! По какому поводу?!

— А все Репин подвел, мерзавец этакий, негодяй! Сейчас, наверное, за мной приедут...

— Что вы, что вы, Илья Семенович! Да каким же образом мог Репин вас подвести?

— А вот, глядите!

И Остроухов подает П. открытку от Репина.

На одной стороне написано:

„Его превосходительству Илье Семеновичу Остроухову. Москва, в Трубниковском переулке, в собственном доме“.

А на другой:

„Привет от белогвардейца! Илья Репин“.

Репин, зная мнительность и старческую наивность Остроухова, нарочно сочинил и послал ему эту открытку.

П. стоило большого труда успокоить Остроухова, заставить его разоблачиться и приступить к обязанностям гостеприимного хозяина.

Разумеется, выходка Репина никаких дурных последствий для Остроухова не имела.

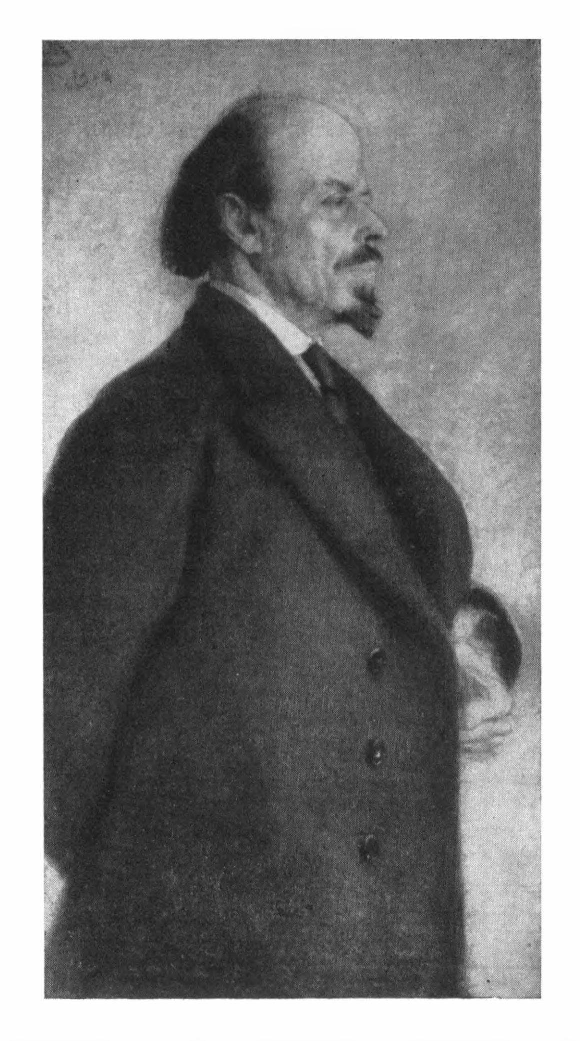
В 1929 году художник-академик скончался. Собранная им замечательная коллекция древних икон была передана в Третьяковскую галерею, и так называемый Остроуховский малый музей в Трубниковском переулке прекратил свое существование.

Михаил Васильевич Нестеров
1862—1942

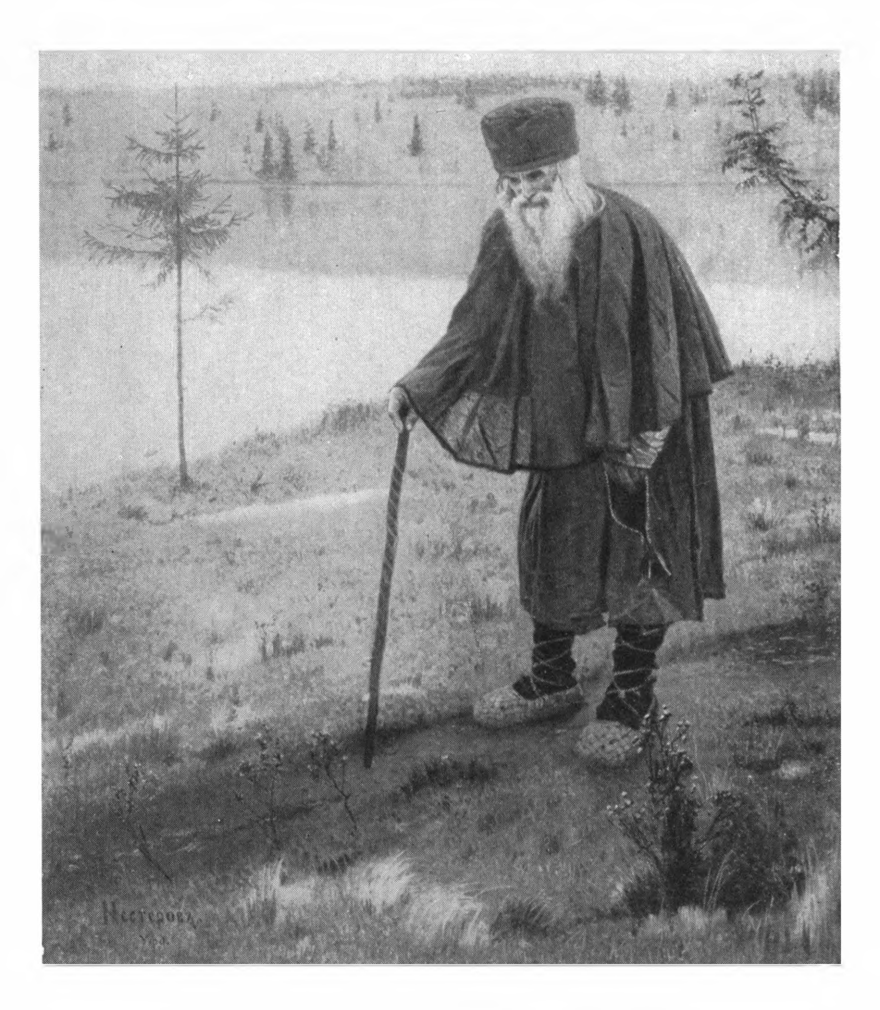
Помнится, в конце 1921 года явился ко мне в здание Государственного музея Л. Н. Толстого на улице Кропоткина в Москве молодой человек, ученик и представитель известного художника М. В. Нестерова, и обратился ко мне с несколько неожиданной и своеобразной просьбой. М. В. Нестеров слышал, что в Толстовском музее имеется несгораемая кладовая для рукописей Толстого, и просит узнать, не могу ли я принять от него на временное хранение в этой кладовой одну его картину. Картина эта по своему сюжету не отвечала духу времени, и художник опасался, как бы при обнаружении картины в его мастерской она не была конфискована или даже уничтожена.

Никаких сношений с М. В. Нестеровым я до того времени не имел, со взглядами его знаком не был, лично его не знавал и ни разу с ним не встречался. Как и большинство русских граждан, я восхищался его глубоко угаданным и тонко изображенным умильным старичком-пустынником („Пустынник“) в Третьяковской галерее, любовался находящимся там же прелестным русским пейзажем и трогательной фигуркой мальчика в русской рубашке, с нежным и тонким личиком, с большими глазами и с подстриженными в кружок светлыми волосами, на картине „Видение отрока Варфоломея“,— и этим, собственно, ограничивалось то, что мне было известно о Нестерове.

Просьба временно сохранить какую-то картину выдающегося мастера (хотя в душе я был убежден, что картине ничего не грозит и что я здесь имею дело



С. В. Малютин. Портрет М. В. Нестерова. 1913.



М. В. Нестеров. Пустынник. 1888—1889.

лишь с повышенной и необоснованной мнительностью художника) нашла во мне полное сочувствие.

„Если можно успокоить Нестерова,— пронеслось у меня в голове,— то почему же не сделать этого?“

И я просил молодого человека передать художнику, что я охотно выполню его желание.

Два слова о „несгораемой кладовой“, слух о которой дошел до Нестерова. Кладовая эта помещалась не в здании музея Толстого, в доме номер одиннадцать на улице Кропоткина, а в расположенном поблизости от него, на той же улице в доме номер двадцать один, Втором музее новой западной живописи.

Этот блестящий, новый, солидный двухэтажный дом принадлежал до революции миллионеру И. А. Морозову, собирателю произведений новой французской и, вообще, западноевропейской живописи. Его-то коллекция картин и послужила основой собрания Второго музея новой западной живописи. В нижнем этаже бывшего морозовского особняка имелась довольно просторная комната, употреблявшаяся, говорят, когда-то для хранения драгоценностей и оборудованная в виде несгораемой кладовой. Не говоря о мощных каменных стенах и бетонированном сводчатом потолке, комната снабжена была двумя небольшими окнами с железными решетками, с толстыми металлическими огнеупорными, устроенными по системе несгораемых шкафов внутренними ставнями и такой же двустворчатой дверью. Дверь замыкалась шестью внутренними замками, отпиравшимися и запиравшимися шестью разными ключами в особой, секретной последовательности.

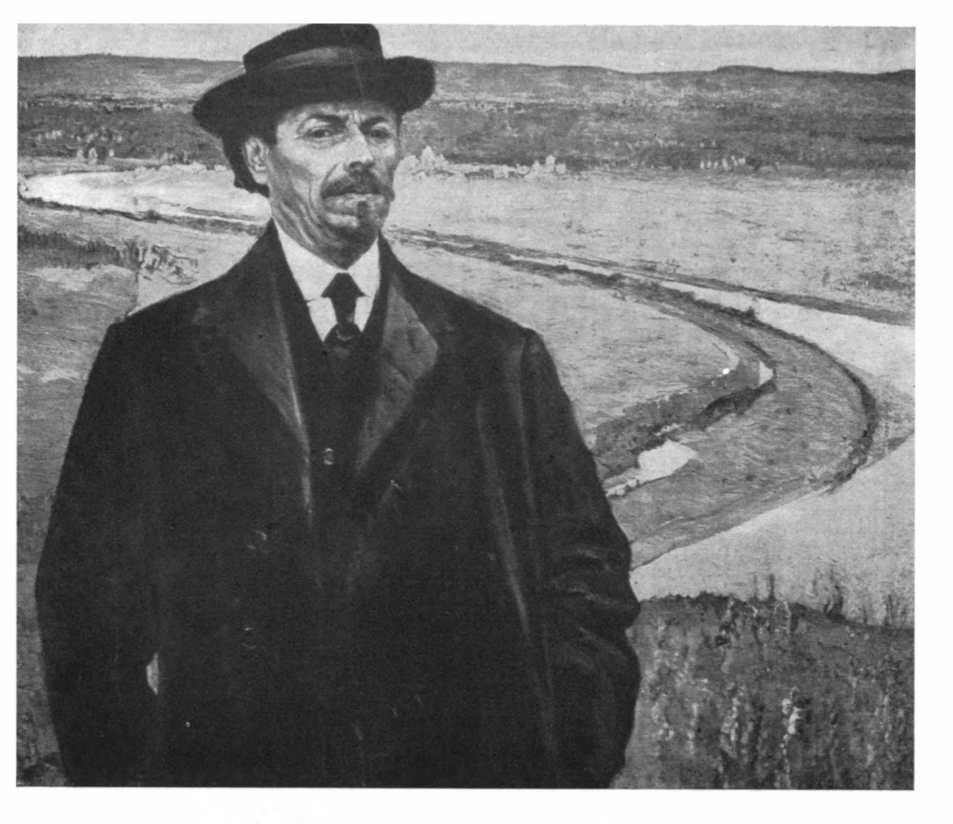
После бегства Морозова из СССР кладовая осталась закрытой. Ключей не было. Попытки взломать дверь ни к чему не привели. Тогда разобрана была

выходившая из соседней комнаты в кладовую печь, и образовавшееся отверстие дало возможность проникнуть в кладовую. И лишь после этого, уже изнутри, вскрыта была с помощью паяльных приборов огнеупорная дверь: разворочена в нескольких местах внутренняя металлическая стенка двери и вырезаны замки. С дырами, окруженными стальными лохмотьями, дверь походила теперь на бумажный экран, прорванный в нескольких местах ударами кулака...

В этом печальном состоянии я увидел однажды кладовую при посещении здания Второго музея новой западной живописи. Музей определенно не нуждался в кладовой, да и пользоваться ею было нельзя, поскольку развороченные половинки двери стояли нараспашку, а замки и ключи отсутствовали.

„А что, если исправить дверь, возобновить замки и изготовить новые ключи,— нельзя ли тогда использовать кладовую для хранения наших, особо ценных музейных экспонатов, и в частности... рукописей Толстого?" — пришло мне в голову. И я ответил себе в душе: надо попытаться. Эту мысль горячо поддержал мой тогдашний помощник по заведованию музеем М. О. Хорош.

А нужно признаться, что было одно обстоятельство, которое я скрывал от других и рад был бы скрыть от самого себя: дом номер одиннадцать на улице Кропоткина, занятый нами с благословения Отдела по делам музеев под Толстовский музей, оказался, как мы это выяснили уже после занятия его, не каменным, а деревянным. Это один из типичных ампирных особняков старого времени, которые тщательно отделывались, штукатурились и украшались архитекторами как каменные, будучи деревянными.



М. В. Нестеров. Автопортрет. 1915.

Менять особняк было уже не на что. Все подходящие здания были после переезда Советского правительства из Петрограда в Москву уже заняты другими учреждениями. И мы стали перед вопросом: где же хранить рукописи Толстого? В деревянном здании, хоть и находящемся в двух шагах от пожарной части, хранить их нельзя.

И тут как раз попадает на глаза разрушенная „несгораемая кладовая“ в здании Второго музея новой западной живописи.

Коротко говоря, в Отделе по делам музеев возбужден был Толстовским музеем вопрос о ремонте несгораемой кладовой в доме номер одиннадцать на улице Кропоткина и о передаче ее нашему музею. Отношение Отдела к вопросу оказалось положительным, Наркомпросом отпущена была особая сумма на ремонт кладовой и, главным образом, двери в нее. Обе половинки изуродованной двери сняты были с петель, отправлены в специальную мастерскую — и дверь, включая замки, была полностью восстановлена, снова получены были шесть ключей, заново сложена печь, отапливавшая кладовую, и кладовая снова стала нормально функционировать. В ней Отделом по делам музеев устроено было хранилище рукописей Толстого, входящее в состав Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве. В 1928 году в несгораемую кладовую при Музее Толстого переведены были, на основании постановления правительства, за немногими исключениями, рукописи Л. Н. Толстого из всех других музеев СССР. Не будь кладовой, сосредоточение рукописей в музее Толстого оказалось бы невозможным.

Так вот этой кладовой заинтересовался М. В. Нестеров.

Конечно, формально я не имел права принимать для хранения в кладовой посторонние для музея предметы от частного лица. Но надо иметь в виду, что в те пореволюционные годы музеи вообще — или, может быть, только наш, Толстовский музей — не были излишне обременены формальными строгостями. Достаточно сказать, что в музее, экспонаты которого заняли около десяти комнат, не существовало... инвентарной описи. Все основано было (пока!) на доверии. И все отлично и успешно развивалось, без каких бы то ни было потерь из числа принадлежавших музею предметов, книг, рукописей или фотографий.

Картина М. В. Нестерова, в огромном рулоне, привезена была на Кропоткинскую, двадцать один, самим художником — невысоким, коренастым и, скорей, худощавым пожилым человеком, с небольшой бородкой, с серьезным и в то же время сдержанно-приветливым лицом. Помогал Нестерову его ученик, приезжавший в музей за несколько дней до того для предварительных переговоров (сейчас думаю: не был ли это один из братьев Кориных, которые как раз в ту пору были очень близки с Нестеровым?).

Михаил Васильевич благодарил меня за согласие поместить картину в несгораемой кладовой музея, выражал, как бы извиняясь за свою просьбу, уверенность, что картине, собственно, ровно ничего не грозило, но...

— Знаете, время беспокойное, переходное. Мало ли что может быть! Одному картина понравится, другому не понравится. И если можно предпринять что-то для сохранения картины, то почему же не предпринять?.. А вы видите: холст огромный, и работа над ним была ужасная!..

— А как называется ваша картина?

— Называется-то? „Пойдем за ним!“... Там изображен мальчик, дитя, и все идут за ним... Оттого и такое название. А вы хотите видеть картину?

— Да нет, зачем же! Она так хорошо упакована, что жалко нарушать упаковку.

— Но я вам потом покажу ее,— говорил художник.— Обязательно покажу!.. А пока... может быть, и в самом деле оставить ее в этом, упакованном виде?

— Пожалуйста, пожалуйста! Как вам удобнее!.. Вот, может быть, в этот ящик и положить ее?..

От „морозовских“ времен в одном из углов кладовой оставался и стоял огромный сундук, не менее трех метров в длину и полутора метров в вышину. В сундуке хранились когда-то ковры и шелковые гардины, часть этого добра даже найдена была нами в сундуке и употреблена на изготовление гардин на двери в залах музея. В этот-то сундук и уложен был тут же, в присутствии Нестерова, рулон с его картиной. А затем крышка сундука захлопнулась, шесть ключей намертво замкнули двустворчатую дверь несгораемой кладовой — и мы покинули морозовский особняк. Картина хранилась здесь до моего отъезда из Москвы в 1923 году.

На почве общей заботы о картине мы познакомились с М. В. Нестеровым поближе. Он с интересом и вниманием относился к моей работе, музейной и общественной. Однажды, уже весной, зайдя в Толстовский музей и с интересом осмотрев его, Михаил Васильевич пригласил меня и М. О. Хороша на чашку чая, вечером того же дня.

М. В. Нестеров квартировал в многоэтажном новом доме номер сорок три на Сивцевом Вражке. Поды-

маясь на третий этаж мимо массивной металлической коробки не действовавшего тогда лифта, я как-то даже не верил, что иду к Нестерову: мне казалось прямо чем-то ненормальным, что такой тонкий изобразитель русской природы, любитель старины и поэт церковной легенды может квартировать в таком прозаическом, ультрагородском доме и работать в подобной архиурбанистической обстановке.

Но квартира Нестерова оказалась сравнительно небольшой и такой уютной, любезные хозяева — художник и его супруга — были так милы и совершенно по-русски гостеприимны, что первоначальное несколько неприятное впечатление от дома, где жил художник, тотчас растаяло бесследно.

В гостиной-столовой, стены которой скупо украшены были немногими работами Нестерова, был сервирован чай. И, как это и полагалось, чай оказался, собственно, только необходимым вступлением к бесконечной оживленной беседе. Нестеров интересовался Толстым, Толстовским музеем, жизнью друзей и единомышленников Толстого — мы, в свою очередь, интересовались художественными достижениями Михаила Васильевича, его последними работами.

Нестеров сообщил, что два года провел на Кавказе, долго болел и только теперь начинает понемногу устраиваться в Москве и заниматься живописью.

— Но я покажу вам кое-что из своих старых работ, которых вы не могли видеть,— заявил он и показал нам ряд холстов, то принося их из соседней комнаты, то с таинственным видом вытягивая из-за спинок дивана и кресел.

К работам этим принадлежали между прочим большой портрет дочери, портрет жены, а также особенно

поразивший меня и никогда до тех пор не выставлявшийся портрет профессора-протоиерея Сергея Николаевича Булгакова и исследователя Гегеля профессора И. А. Ильина. Конечно, лица эти не могут интересовать современного советского зрителя, но как художественное произведение портрет их едва ли не стоит на уровне позднейших принадлежащих Нестерову замечательных портретов деятелей советской культуры. Профессора изображены идущими по полю в вечернюю пору, рядом, со склоненными головами, без шляп... На Сергее Николаевиче (которого я знавал лично) — белая ряса... Его простое русское лицо глубоко сосредоточенно, задумчиво... Одна-две пряди длинных волос отбились от гладкой „поповской" прически... Нечего и говорить, что изображение его отличалось безусловным сходством, и внешним, и внутренним.

Михаил Васильевич вспоминал, как он в 1907 году писал портрет Л. Н. Толстого в Ясной Поляне. У него сохранилось лучшее воспоминание о личности писателя.

— Любвеобильный, добрый человек, который желал добра людям, — говорил Нестеров о Толстом. — Вот окружение-то его, пожалуй, не стояло на надлежащей высоте!.. Лев Николаевич охотно позировал мне, но все же уставал, и я просил его врача Душана Петровича Маковицкого попозировать мне вместо Льва Николаевича. Надел я на него светло-синюю блузу Толстого, поставил под деревьями, придал ему ту же позу, в какой начал писать Льва Николаевича... Сделал небольшой этюд, который потом очень помог мне... Да вот я покажу вам этот этюд!

Нестеров выходит на минуту из комнаты и возвращается с небольшим, продолговатым этюдом масляными красками. Это — поколенное, надо сказать, очень

похожее изображение Душана Петровича, с заложенными назад руками: лицо — лицо Душана, сосредоточенное и почти мертвое в своей замкнутости, как это и бывало на самом деле.

— Я это приготовил для вас, Валентин Федорович! — неожиданно произнес Нестеров, протягивая мне этюд.— Возьмите, возьмите! — продолжал он, отстраняя мои протесты.— На память...

„На память", конечно, нельзя было не взять.

Прошу Михаила Васильевича о дарственной надписи на обороте.

Он садится и пишет:

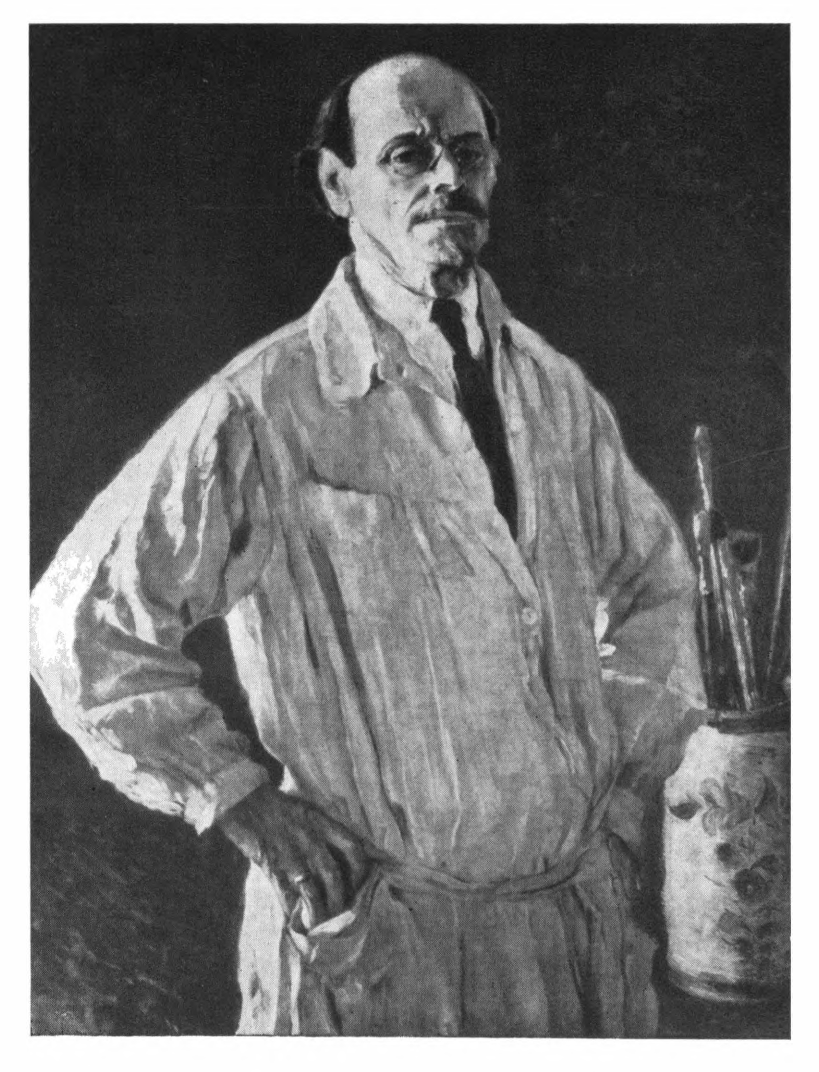
„Валентину Федоровичу Булгакову
на память от

М. Нестерова.
1922 г. Май.

Этюд с Душана Петровича Маковицкого для портрета Л. Н. Толстого, писан в „Ясной Поляне" 1907 г."

Так я стал собственником этюда Нестерова. (Сейчас этюд этот принадлежит яснополянскому музею.)

Но насколько безусловно для меня сходство изображения Д. П. Маковицкого на этом этюде с оригиналом, настолько в большом нестеровском портрете Толстого что-то мешает мне безусловно признать Льва Николаевича в изображенной на холсте фигуре спокойного, нормально упитанного, почтенного старца с клочковатыми бровями, слегка опирающегося на закинутую назад трость. Вот как раз этой статичности-то, этого буржуазного благообразия, пожалуй, в характере Толстого и не было.



М. В. Нестеров. Автопортрет. 1928.

В этот же вечер Михаил Васильевич сделал легкий набросок моей головы в своем альбоме. А через несколько дней, оставив у себя мой альбом, вернул мне его украшенным чисто „нестеровским“ (как тогда говорили) рисунком идущей, склонив голову, по берегу речки русской женщины со строгим, одухотворенным лицом, одетой в длинное черное платье, с черным полумонашеским платком со светлой оторочкой на голове. За речкой — лесок, елочки по холму... На первом плане — деревцо с поблекшей листвой... Сухая трава... Грусть, грусть и грусть!..

Эти образы старой, патриархальной, церковной, монастырской Руси долго еще привлекали Нестерова, пока не наступила вторая, более плодотворная половина его деятельности как советского портретиста, запечатлевшего на холсте образы целого ряда выдающихся современных деятелей.

Упомяну еще об одном, не заслуженном мною, знаке внимания со стороны замечательного художника. В связи с окончанием работ по воссозданию Государственного музея Л. Н. Толстого в новом помещении и по реставрации и открытию для публики Дома-музея Л. Н. Толстого в Хамовниках мною получен был адрес от представителей московского культурного и, если можно так выразиться, толстовского мира (членов семьи, друзей и единомышленников Льва Николаевича). Первая страница этого адреса оказалась украшенной прекрасной акварелью М. В. Нестерова „Л. Н. Толстой с бороной“ (не „Л. Н. Толстой за сохой“, как у Репина, а именно — с бороной). На рисунке — кочковатая пашня, за которой виднеется только что, по-весеннему покрывшийся свежей листвой лес. Гнедая лошадка тащит борону, старик Толстой держит

вожжи в руках. Весь рисунок — живой: свежевзрытая земля пахнет, лес сияет, точно омытый недавно пронесшимся дождем, фигура писателя-землепашца полна значительности... Конечно, я был глубоко признателен Михаилу Васильевичу за его доброту.

В марте 1923 года я надолго покидал Москву. Явилась необходимость, передавая управление Музеем Толстого другому лицу, вернуть Нестерову его картину, хранившуюся в кладовой музея. Михаил Васильевич явился за картиной лично в сопровождении того же его друга-ученика, с помощью которого картина была в свое время доставлена в здание Второго музея новой западной живописи.

Открываем шестью ключами дверь кладовой. Зажигаем электричество. Подымаем крышку гигантского сундука: картина лежит на месте. Тут Нестеров решил развернуть картину, с тем чтобы, во-первых, посмотреть, как она сохранилась, а во-вторых, показать ее мне.

Огромный холст разматывается и раскладывается по полу кладовой. Картина ярко освещена электричеством.

Тут я убедился, как крепка была приверженность Нестерова к прошлому, к старине, ко всему тому, что славянофильствующие консервативные круги вкладывали в понятие „матушка святая Русь".

Картина, являвшаяся великолепным, многотрудным и даже, можно сказать, вдохновенным нестеровским созданием, представляла из себя не что иное, как пышный апофеоз старой, ушедшей в прошлое, церковной и монархической Руси. Когда она была написана, я не знаю, не спросил. Но, по-видимому, еще задолго до Октябрьской революции.

По берегу большой реки, вроде Волги, медленно движется огромное шествие. Впереди, уходя в левый край картины, выступает прелестный, „нестеровский", остриженный в кружок тонколицый русский мальчик типа „отрока Варфоломея", кажется, с иконой в руках. А за ним, на некотором расстоянии, тяжелой лавой движется толпа. В центре ее — символическая фигура древнего русского царя в золотом парчовом одеянии, в бармах и в шапке Мономаха. За ним и рядом с ним следуют патриархи, митрополиты, воины, начиная чуть ли не с Дмитрия Донского...

Тут уже вся хронология перемешивается. Вместе с Дмитрием Донским и Сергием Радонежским показаны древние монахи, игумены и отшельники, а рядом с ними — современные раненые „солдатики" и экстатические сестры милосердия. Мало того, в толпе, шествующей за царем, можно найти очень похожие и тщательно выписанные индивидуальные фигуры Льва Толстого, Достоевского и Владимира Соловьева.

Короче, тут представлен был, по мысли художника, весь духовный мир, вся духовная мощь старой России. И все двигалось по берегу реки, медленно и торжественно, вслед за мальчиком, который вел толпу к какой-то, очевидно ему одному известной, возвышенной цели.

Напомню, что называлась картина „Пойдем за ним!"

Конечно, идея ее была смутной, сложной и глубоко противоречивой.

Если Лев Толстой и являлся, несомненно, физическим „ингредиентом" старой, монархической России, то ведь его духовный мир был ей глубоко чужд, и он мог быть изображен на картине только как взры-

ватель этой изживавшей себя и уже близившейся в его время к банкротству старой России и никак не мог фигурировать в качестве мыслителя, смиренно следующего за монархом. Если же забыть, собственно, о монархе, поставленном во главе шествия, а иметь в виду лишь общую историю, культуру и духовную жизнь России, то на картине не хватало и многих других, ценных как символы фигур. Почему, например, не видно было рядом с Толстым и Достоевским Чернышевского, Каляева и Веры Фигнер? Духовная жизнь движущегося вперед, к какому-то высокому идеалу, народа представлена была на картине, во всяком случае, неполно и односторонне.

А главное, где это были в нашей истории цари, готовые, выполняя призыв „пойдем за ним!“, шествовать за нежным нестеровским крестьянским мальчиком куда-то в неопределенном направлении? Уж не на глупенького ли Федора Иоанновича, воскрешенного для нас Москвиным, рассчитывал художник? А кого же из монархов он мог еще иметь в виду? Царей Иванов? Царей Александров? Царей Николаев? Но ведь вся их деятельность, напротив, к тому-то, главным образом, и сводилась, чтобы по возможности защититься от симпатичных крестьянских мальчиков, чтобы не дать проснуться этим мальчикам, не дать проснуться и восстать против царского гнета!..

Нет, идея этой большой картины была определенно ошибочна и, что называется, за волосы притянута. Никогда ни старая Русь, ни позднейшая Россия не были едиными, но всегда делились на разные классы, между которыми шла борьба, а царь возглавлял только ту партию благополучных и сильных, которой принадлежала власть.

Если же в истории России, в истории русской культуры и попадались элементы, готовые подлинно „идти за ним“, за ведущим к идеалу светлой, братской жизни чистым, беспорочным дитятей, то всегда это были только слабые струйки, не сливавшиеся с общей жизнью и обычно иссякавшие и иссыхавшие под мощным давлением грубого, нерассуждавшего насилия.

Жаль было мастерства Нестерова, затраченного на сентиментальный и полный сомнительного пафоса холст, отнюдь не вызывавший того умиленно-восторженного настроения, какое, очевидно, вкладывал или хотел вложить в него художник. Мальчик уводил из жизни эту обветшалую и обанкротившуюся на наших глазах старую, монархическую Русь.

Показавши картину, М. В. Нестеров и его помощник снова скатали ее в рулон, погрузили на ручные санки и увезли. Совершенно не знаю судьбы этого грандиозного по размерам, яркого по выполнению и столь ненадежного по мысли произведения.

Я ехал в Прагу, в Чехословакию. При последнем свидании (я заходил проститься к художнику) Михаил Васильевич просил меня передать от него особый привет проживавшей в чешской столице его хорошей старой знакомой бывшей княгине Наталии Григорьевне Яшвиль, вдове киевского помещика и заводчика.

— Это замечательный человек! — говорил Нестеров. — Человек большой, высокой души и крепкого, независимого, как адамант, нравственного характера. Я когда-то писал ее портрет в Киеве. Правда, давно это было, в тысяча девятьсот пятом году! Теперь она, должно быть, старушка, а тогда была в полном цвету: красавица, представительная, властная!.. Она прекрасно вела свое имение, выстроила там великолепную

школу, устроила мастерскую вышивок... Интересовалась искусством и сама занималась немного живописью... Пожалуйста, передайте ей мой сердечный, дружеский привет!

— А где теперь находится старый портрет княгини? — спросил я.

— Не знаю! Не знаю,— отвечал Михаил Васильевич.— Возможно, затерялся, пропал.

Привет М. В. Нестерова Н. Г. Яшвиль, почтенной старой женщине, жившей с молодой дочерью, вдовой офицера, в Праге и занимавшейся иконописанием, я передал. Наталия Григорьевна Яшвиль, действительно, заметно выделялась среди русских женщин, которых можно было встретить в старом чешском городе. В течение ряда лет она была связана с Археологическим институтом имени академика Кондакова. О Нестерове вспоминала с большой теплотой.

Однако насчет портрета бывшей княгини М. В. Нестеров ошибся: портрет не затерялся. Он находится сейчас в Музее русского искусства в Киеве, где я его и видел в 1951 году. Портрет изображает Яшвиль на фоне раздольной краины, сравнительно молодой, нарядной дамой, в светлом летнем костюме и в широкополой шляпе с тюлем и перьями. Нельзя сказать, чтобы она была особенно красива, но смуглое лицо отражает и ум, и честную, но властную натуру, какой Наталия Григорьевна Яшвиль и была в действительности.

Портреты жены художника Екатерины Петровны, дочерей Ольги, Веры и Наталии, Н. Г. Яшвиль, Л. Н. Толстого и некоторые другие, относящиеся к первой половине художественной деятельности Нестерова, доказывают, во всяком случае, что портретист в нем всегда жил. Но только портретиста подавлял

в значительной степени изограф, иконописец, художник, растрачивавший свой труд и мастерство на воспроизведение легендарных или фантастических образов из мира церковного, религиозного. Мне случилось видеть работы Нестерова во Владимирском соборе в Киеве, в „щусевской“ церкви в бывшей Марфо-Мариинской обители в Москве (где помещается сейчас замечательная реставрационная мастерская Министерства культуры), и я не могу подавить в себе чувства, что все это — только какая-то игра, игра в театр, далекая от жизни и чуждая ей. Другое дело — фрески Джотто во Флоренции или живопись Рублева в загорских и владимирских соборах. Там великие деятели искусства, создававшие изображения святых, действительно верили в этих святых, верили в церковный авторитет, находились всецело под властью этого авторитета, церковное мировоззрение жило и в них самих, и в тех, кто любовался их творчеством. А как должен чувствовать себя современный изограф — Нестеров или Виктор Васнецов, так же, как и Нестеров, украшавший своей живописью стены Владимирского собора в Киеве? Они трудились над воплощением мертвого, умершего, отошедшего в прошлое идеала.

В 1910 году, при мне, дочь Л. Н. Толстого Татьяна Львовна рассказала отцу, что когда Виктор Михайлович Васнецов написал во Владимирском соборе свой огромный запрестольный образ богородицы, то он, глядя на него, все восклицал:

— Честное слово, я в нее верю!

Но этому „честному слову“ не поверил Лев Толстой.

— Ясное дело, что он вовсе в нее не верил,— говорил он, смеясь.

Какая же цена этому ненатуральному, надуманному, не связанному с жизнью и стоящему вне жизни искусству?

Нестеров, по-видимому, и сам чувствовал, что цена небольшая.

В 1940 году он каялся перед С. Н. Дурылиным, что слишком много времени — двадцать два года — отдал работе в церквах и соборах.

— Хорошо еще, что я взялся за ум — отказался от соборов в Глухове и Варшаве, — говорил он. — Хорош бы я там был! Всего бы себя там похоронил, со всеми потрохами! [1]

И еще раньше в письме к одному из друзей высказывал жестокую догадку, что, быть может, церковные образа и впрямь его „съели“.

„. . .Быть может, мое „призвание“ не образа, а картины — живые люди, живая природа, пропущенная через мое чувство, словом, поэтизированный реализм“ [2], — писал он.

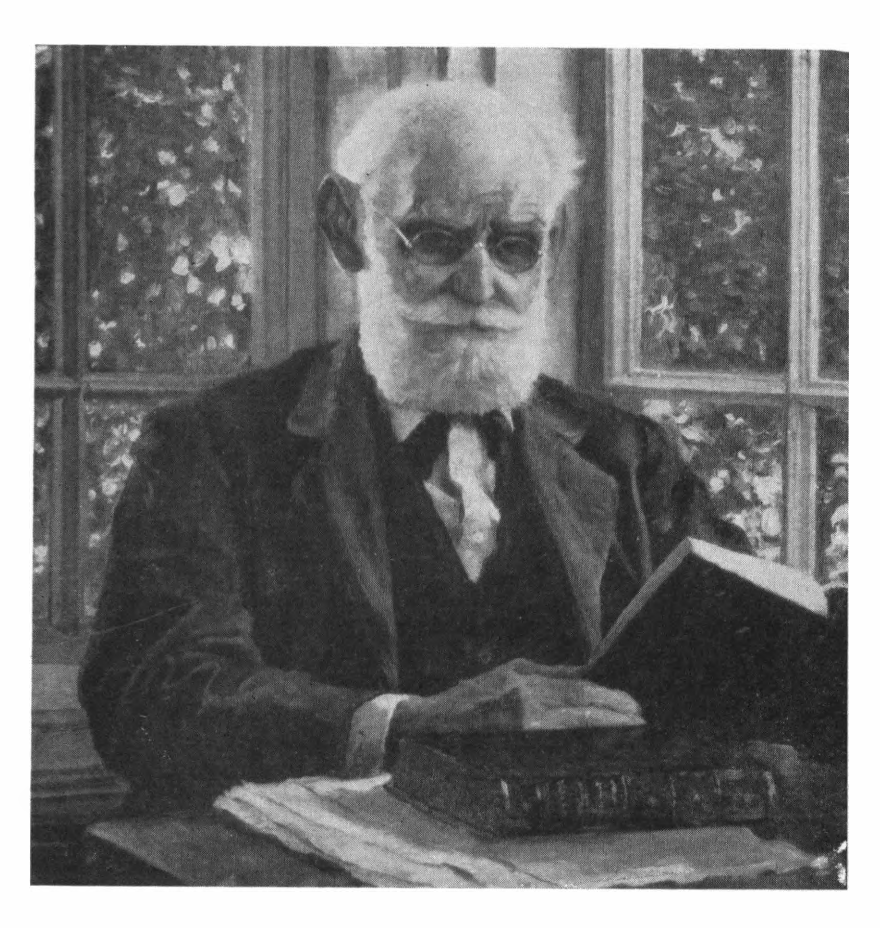
И во второй половине жизни он пошел именно по пути „поэтизированного реализма“.

Как известно, в 30-х и в начале 40-х годов Нестеровым была создана целая портретная галерея советских деятелей. Им написаны были замечательные и в чисто живописном отношении и по глубине психологической характеристики портреты: И. П. Павлова, профессора А. Н. Северцева, О. Ю. Шмидта, художников братьев Павла и Александра Кориных, скульптора В. И. Мухиной, архитектора А. В. Щусева,

---

[1] С. Н. Дурылин. Нестеров-портретист. М. — Л., „Искусство“, 1949, стр. 37.

[2] Там же.



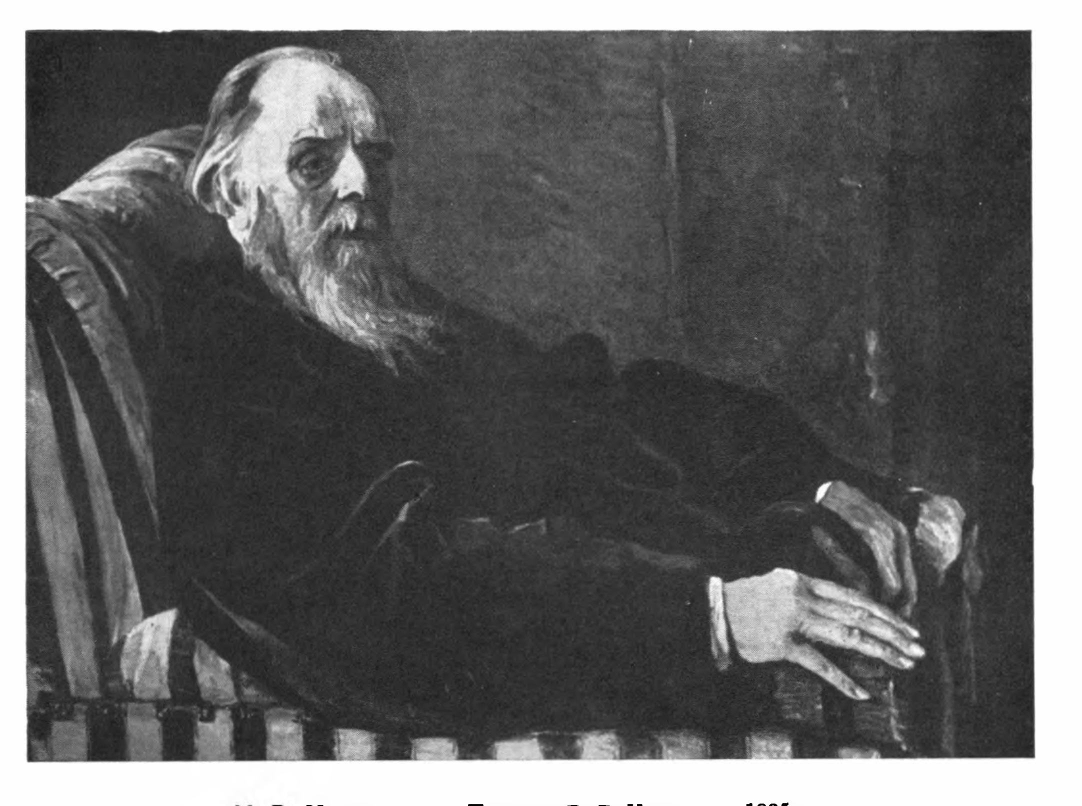
М. В. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. 1930.

скульптора И. Д. Шадра, певицы К. Г. Держинской, художницы Е. С. Кругликовой и другие.

В качестве творца этой портретной галереи Нестеров продолжил славную традицию русских портретистов: Боровиковского, Кипренского, Брюллова, Перова, Крамского, Репина, Серова.

Помню, первым из нестеровских портретов советского периода я увидел в Советском павильоне на Всемирной выставке в Париже в 1937 году только что написанный в уголку колтушевской террасы, между двух окон со свежей зеленью за ними, первый из двух портретов академика И. П. Павлова — за чтением. Портрет поражал своим звучным мажором, естественной выразительностью, каким-то молодым блеском замечательной живописи. Он решительно выделялся на фоне всех других экспонатов. Просто трудно было оторваться от наслажденья созерцать это выдающееся творение уже состарившегося мастера, где дарование, казалось, не только не утратило, но приобрело новую, чисто юную, свежую мощь.

Чрезвычайно интересна и поучительна история работы М. В. Нестерова над портретом лица, которое я особенно хорошо знал,— я имею в виду В. Г. Черткова, друга Л. Н. Толстого (портрет писался в 1935 году). Интересна эта история по тому беспримерному давлению на художника, с целью внушить ему определенную трактовку изображаемого лица, которое оказывалось окружением В. Г. Черткова, и поучительна по той твердости и художественной добросовестности, с какими М. В. Нестеров упорно отклонял все попытки повлиять на него и увести его от собственного, самостоятельного понимания модели. Тут буквально стоял вопрос о том, быть или не быть художнику самим



М. В. Нестеров. Портрет В. Г. Черткова. 1935.

собой! И Нестеров бескомпромиссно защищал и защитил свое право изобразить Черткова таким, каким он его видел.

Вся эта, в некоторых своих частях прямо потрясающая, история изложена в книге профессора С. Н. Дурылина „Нестеров-портретист“, причем автор опирался главным образом на записку друга и бывшего секретаря Черткова А. П. Сергеенко[1]. Стоит припомнить эту поучительную историю.

Как только художник прибыл в Лефортово, где проживал в доме сына восьмидесятилетний и уже больной, разбитый параличом В. Г. Чертков, Нестерову „приветливо и почтительно подсказали тот образ, который желали увидеть на портрете“: ему намеренно показали его же рисунок — иллюстрацию к рассказу Л. Н. Толстого „Три старца“. Однако Нестеров отвернулся от рисунка.

„Я даже не был тактичен, — признается Сергеенко, — я даже сказал Михаилу Васильевичу, что хотелось бы видеть старца... А он ответил что-то вроде: „Не суйтесь не в свое дело!“

Когда лицо и фигура Черткова стали выделяться на холсте, близкие Владимира Григорьевича заволновались. „Художнику указывали, что возраст и внутренняя работа над собой изменили характер Черткова. Он сознавал в себе недостаток — властность, и поборол его.

На это Нестеров рассказал Сергеенко, как Чертков в Кисловодске хотел его обратить в свою веру: „Но не на такого напал! Этого он мне не простит

---

[1] См: С. Н. Дурылин. Нестеров-портретист. М. - Л., „Искусство“, 1949, стр. 191—194.

никогда. Чертков — он нетерпимый. Он — крутой и властный“.

Сергеенко в ответ говорил о теперешней мягкости Черткова.

— А я, — с резким ударением на „я“ отвечал Нестеров, — понимаю Черткова так!

„Мы сказали, — вспоминает Сергеенко, Михаил Васильевич, это у вас Иоанн Грозный.

А он:

— А он такой и есть. Силища!“

Когда стало обнаруживаться жестокое выражение лица на портрете, Черткова это стало смущать. „Он попросил принести свои последние фотографии и показывал их Нестерову, желая убедить его, что на них он похож больше, чем на портрете.

Но, — пишет Дурылин, — Нестеров был непреклонен. Он делал не красочный снимок с расслабленного старика, желающего перед смертью быть мягким и добрым со всеми, — он писал портрет с В. Г. Черткова“.

По словам А. П. Сергеенко, на последнем сеансе Нестеров чрезвычайно удлинил кресло и вместе с тем удлинил руку Черткова.

Сергеенко спросил:

— Почему это?

Михаил Васильевич ответил:

— А так это нужно.

— У Владимира Григорьевича серые глаза, — продолжал высказывать свои соображения Сергеенко. — А они написаны синими. Отчего это?

Ответ Нестерова был:

— А я их вижу синими.

Должно быть, не очень легко чувствовал себя выдающийся художник в этой атмосфере неуместных,

настойчивых, а часто и некомпетентных вопросов и требований.

Вот что записал еще С. Н. Дурылин уже после смерти В. Г. Черткова, со слов самого М. В. Нестерова, о пережитом в доме Чертковых:

„Когда портрет был окончен, Чертков обратился к Михаилу Васильевичу с просьбой написать на его лице слезу.

Давнему последователю учения о самосовершенствовании и о непротивлении хотелось, чтобы на лице его были умиление и благость.

Нестеров отвечал:

— Я не видел у вас никакой слезы, видел только, как вы плакали при чтении „Ивана Ильича“. Но это другое дело. А чего не видал, того я не могу написать“.

Через много дней, когда портрет был уже приобретен Третьяковской галереей, к Нестерову обратился А. П. Сергеенко с той же просьбой Черткова — „дать на портрете слезу“, по выражению Нестерова.

— Не могу,— отвечал М. В.,— портрет — собственность галереи. Я не имею права ничего менять в нем.

— Ну, тогда напишите для бати (домашнее имя Черткова. — *В. Б.*) копию — вот такую, небольшую (показал рукой) — и со слезой.

— И этого не могу! Что написал, то написал.

Так притязания близких В. Г. Черткова окончились ничем. Притязания эти были настолько неосновательны и неожиданны, что смутили и добросовестнейшего биографа Нестерова С. Н. Дурылина. Не желая, видимо, ни портить отношений с давно знакомым ему домом В. Г. Черткова, ни обижать М. В. Нестерова, Дурылин принужден был спрятаться за придуманную им теорию о том, что художник, очевидно,

хотел показать в Черткове человека сильной воли, бывшего военного, гвардейца, „потомка властных бар", безответно распоряжавшихся судьбами тысяч крепостных душ, человека, скрывающего под блузой толстовца „гордую родовитость" и „вельможную стать", человека, носящего в себе „веками окрепшую властность", не истребленную никаким „непротивлением" и не усмиренную никаким „безубойным питанием". Порвав с придворным кругом и „не противясь злу", Чертков на деле яро боролся с царским правительством и с православной церковью". Таким его и изобразил Нестеров. Чертков сравнивается даже в книге Дурылина со „старообрядческим архиереем",— сравнение, которое едва ли может почитаться особо лестным для последователя Л. Н. Толстого.

И в то же время С. Н. Дурылин обнаружил что-то „ястребиное" во взоре Черткова и обратил особое внимание на то, что и р у к и Ч е р т к о в а на портрете говорят все о том же — о врожденной властности...

Так или иначе, Дурылин должен был признать, что Нестеров „не изменил ни иоты" в портрете под чужими влияниями, „полностью отстояв и запечатлев тот образ, который считал истинным и реальным".

Портрет, конечно, стоит на высоте в смысле сходства с оригиналом. Он показывает Черткова таким, каким он был на самом деле. Но надо было быть гением, как Нестеров, чтобы безбоязненно и смело вскрыть то, что в течение долгих лет пряталось под вывеской „толстовства".

Я признаю все заслуги В. Г. Черткова как друга и помощника Л. Н. Толстого, как издателя и как общественного деятеля, но, приходя в Третьяковскую галерею, невольно с внутренним трепетом и скрытым

ужасом вглядываюсь теперь в недобро затихшее, страшное второе лицо старика-деспота на портрете работы Нестерова, в это лицо с ястребиным носом, с тупым, упрямым лбом и с бездонной, глухой и темной пропастью в глазах... Вглядываюсь также в эти страшные руки с длинными, костлявыми пальцами, кажется недвусмысленно угрожающими всякому, кто только попробует встать поперек пути этого современного воплощения „старообрядческого архиерея“.

Все это правдиво изображенный Нестеровым старец годами переламывал в себе, но, кажется, так и не смог переломить.

Опасно для такого человека садиться и в плюшевое, полосатое, серо-зеленое кресло, в каком он изображен на портрете, и в кресло любого другого фасона перед художником-ясновидцем.

Василий Васильевич Переплетчиков
1863—1918

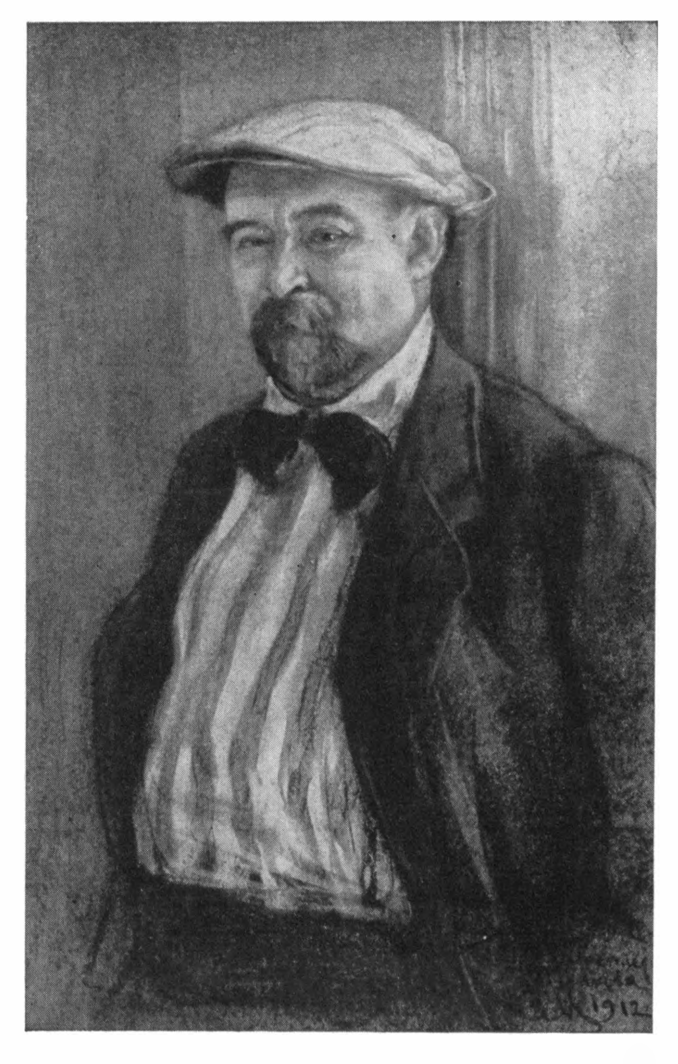
Среди деятелей по устройству Толстовской выставки в залах Исторического музея в Москве в ноябре-декабре 1911 года (а это были виднейшие представители московской интеллигенции) находился также художник Василий Васильевич Переплетчиков. Он сам ничего не выставлял, да у него и не было работ ни на толстовские, ни на яснополянские темы, тем не менее хлопотал и суетился вместе с другими инсталляторами и экспозиционерами, художниками и литераторами, подавая те или другие советы коллегам.

Пожилой, высокий, с круглым брюшком, с небольшой бородкой клинышком, со всеми любезный и всем приветливо улыбающийся, Василий Васильевич, казалось, получал большое удовольствие от самого процесса хлопотни и устройства выставочной экспозиции.

Заходя в буфет—столовую для устроителей выставки, он дружески и добродушно перекидывался летучими фразами и пересмеивался с другими участниками общего дела, как молодыми, так и старыми.

Мысли о соперничестве с другими художниками и зависти к тем из них, кто мог показать и показывал свои работы на выставке, в душе у Василия Васильевича, по-видимому, и помина не было. Ему нравилось просто „общественное делание“. Он скоро сдружился со многими из работников выставки.

Тут кое-кто (и этих „кое-кого“ оказалось довольно много) обнаружил, к своему конфузу, что он ничего не знает о художественном творчестве Переплетчикова. Таким более опытные и осведомленные сообщали, что



В. В. Малютин. Портрет В. В. Переплетчикова. 1912.

Переплетчиков стоит близко к передвижникам, что он пейзажист, пейзажист одаренный, художник с определенной индивидуальностью, что работает он как живописец главным образом на севере или в средней полосе России, что произведения Переплетчикова просты, некрикливы и дышат подлинной любовью к природе. Такая информация утверждала общее уважение к В. В. Переплетчикову и как к художнику, и как к человеку.

Из воспоминаний И. Э. Грабаря, встречавшегося с В. В. Переплетчиковым в 1898 году в кружке русских художников в Мюнхене, позже стало известно о двух любопытных фактах из биографии Переплетчикова: во-первых, о том, что еще до поездки в Мюнхен Василий Васильевич прославился одним акварельным подмосковным пейзажем, приобретенным у него „самим Дягилевым“, и, во-вторых, о том, что в молодости он усердно и безуспешно пропагандировал Врубеля, которого долго никто не признавал и у которого никто ничего не покупал. В этом В. В. Переплетчиков опередил свое время.

Когда Переплетчиков раскрылся для меня, для других побольше?

В первый раз — на ужине для членов выставочного комитета, устроенном председателем комитета М. А. Стаховичем в особом зале ресторана „Петергоф“. Я к членам комитета не принадлежал, но получил приглашение, так сказать, в личном порядке и даже удостоился особой чести — отдельного вегетарианского меню, с блюдом из артишоков, с которыми не знал, как управляться.

По окончании ужина одна часть угощавшихся покинула ресторан, а другая, к которой принадлежали

Переплетчиков и я, задержалась, непринужденно беседуя. Мы расселись уже в стороне от большого стола, на диване, на креслах и стульях вокруг дивана, причем сами не заметили, как от общего легкого, шутливого разговора перешли к рассуждениям на философские и общественные темы. Помню, говорили даже о смысле жизни и... о загробном существовании.

Тут Переплетчиков пришел в полный восторг. Такой же самодовольный, упитанный и улыбающийся, как всегда, он выразил свое восхищение тем, что на случайном собрании, где-то в ресторане, могли быть поставлены такие серьезные вопросы.

— Это возможно только у нас, у русских! — восклицал художник.— Где, в какой другой стране, среди какого другого народа вы допускаете возможность постановки серьезнейших вопросов жизни при случайной встрече на пирушке?! Нет такой страны, где бы это было возможно, нет такого народа, кроме русского!..

Кое-кто, в том числе автор этих строк, пытался охладить националистический энтузиазм почтенного художника, но безуспешно.

Выступление Переплетчикова не понравилось мне не столько потому, что оно было „националистично“, но, главное, потому, что оно отражало черту гурманства в характере Василия Васильевича. Ведь ему нравилось не то, что тот или иной вопрос был так или иначе решен, а самый процесс нашей „сократической“ беседы после сытного обеда.

Между тем всем сдружившимся в процессе устройства выставки, должно быть, не хотелось расставаться. Поэтому вслед за обедом в „Петергофе“ последовал ряд сходок и пирушек в ресторанах и частных домах.

Однажды я был приглашен на вечер в доме члена правления Толстовского общества доктора Николая Михайловича Кишкина, на Малой Молчановке. Владелец частной лечебницы, член кадетской партии, Н. М. Кишкин стал после Февральской революции 1917 года комиссаром Москвы, заменив московского генерал-губернатора, а впоследствии сделался министром внутренних дел и даже заместителем председателя Временного правительства. Но я его знавал в Москве, когда он еще не был „исторической личностью".

Вечер в роскошной, но довольно безвкусно обставленной квартире Кишкина, где главной достопримечательностью были стулья с позолоченными ножками и спинками в гостиной, прошел в довольно обычном для дореволюционной буржуазной интеллигенции и всегда удивлявшем меня пустопорожнем духе: сладко ели, пили, шутили, потом стали устраивать шарады, наряжаться в полумаскарадные костюмы, танцевать, дурачиться. В течение всего вечера то в одном, то в другом углу мелькало бледное, напряженное и от выпитого вина и от усталости лицо хозяина дома, который прилагал все усилия к тому, чтобы „веселить" гостей, чтобы помешать всеобщей суете затихнуть, приостановиться хоть на минуту. Суета эта считалась, очевидно, признаком „хорошего тона"...

И вот тут помню милейшего Василия Васильевича: он на всеобщую потеху изображал, накрывшись длинной темной шалью, галку, прыгающую по полю. Собравшиеся в кишкинском доме, следя за „галкой", весело хохотали и аплодировали затейнику-художнику. Переплетчиков сиял... На вечере у Кишкина ему было весело, хотя там никаких философских диспутов и не велось.

Вот передо мной старая фотография, фотография 1913 года [1]. Она изображает участников обеда в честь И. Е. Репина по случаю окончания реставрации его знаменитой картины „Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года“, поврежденной в январе 1913 года фанатиком иконописцем Балашовым, который в припадке безумия несколькими ударами ножа изрезал холст, испортив при этом лицо царя Ивана, то есть наиболее выразительное и ценное по тонкости и мастерству работы место картины. На обеде, данном 27 октября 1913 года Репину кружком избранной интеллигенции, были писатель И. А. Бунин, художник К. А. Коровин, певцы Ф. И. Шаляпин, М. Н. Муромцева и другие. В центре обеденного стола помещался, блаженно улыбаясь, „уютный“ Василий Васильевич Переплетчиков...

Ближе я с Переплетчиковым не сходился, и если бы не знал, что с 1893 года „экспонент“ В. В. Переплетчиков принимал участие во всех выставках Товарищества передвижников, а следовательно, сочувствовал идее народного просвещения, то предположил бы о нем другое. В самом деле, на основании мимолетных личных впечатлений он рисовался мне человеком с тонким художественным чутьем, ценящим завоевания культуры, любящим жизнь и повсюду собирающим мед в свои соты, но довольно беззаботным насчет того, как живут люди, не участвующие в непрерывном „празднике жизни“ и не имеющие ни времени, ни достатка не только для устройства, но даже для посе-

---

[1] Фотография эта репродуцирована во втором томе сборника „Художественное наследство“. Репин. М.— Л., Изд-во Академии наук СССР, 1949, стр. 365.

щения званых обедов и веселых вечеров. Василий Васильевич, казалось, принадлежал к тому роду людей, который в старом литературном мире представлен был талантливым, хоть и консервативным Василием Петровичем Боткиным, автором „Писем об Испании“, родственником поэта А. А. Фета и приятелем Л. Н. Толстого в молодые годы его жизни. Член богатой семьи чаеторговцев, человек неограниченных материальных возможностей, В. П. Боткин если не всю свою жизнь, то по крайней мере вторую половину ее провел эпикурейцем и сибаритом, наслаждаясь любовью, путешествиями, искусством, умеренными по напряжению занятиями литературой, всяческим комфортом, роскошным столом, наконец. Умирая, он в последний раз собрал друзей и устроил им „лукуллов пир“, хотя сам уже и не мог действенно участвовать в нем. Ни о каких революциях, ни о народных нуждах, ни об аде, ни о рае он не задумывался — лишь было бы ему хорошо и приятно.

Одно время мне казалось, что личности Василия-художника и Василия-писателя близки по настроению, привычкам и отношению к жизни, но, учтя прочную связь милейшего Василия Васильевича Переплетчикова с передвижниками, я не то чтобы отказался от своего мнения, но поставил его под вопрос.

После первой мировой войны и революций 1917 года — Февральской и Октябрьской — мне довелось еще раз встретиться с В. В. Переплетчиковым. Не помню, было это в конце 1917 или в начале 1918 года.

Я подымался по высокой и крутой лестнице во второй этаж здания, в котором помещалось одно из московских административных учреждений. Гляжу — сверху медленно спускается на меня высокая и как-то

неестественно вытянутая, прямая мужская фигура в длинном пальто, с закинутой назад головой.

Вглядываясь в лицо, вижу, что это как будто В. В. Переплетчиков. Но только что же это у него за лицо?! Все в сизых пятнах и не улыбающееся, как обычно, а неподвижное, застывшее.

Поспешно снимаю шапку и говорю:

— Здравствуйте, Василий Васильевич!

Но фигура молчит и продолжает медленно, как лавина, оседать на меня сверху вниз.

Может быть, я ошибся? Обознался? Но нет! Вглядываюсь еще раз в лицо спускающегося сверху человека. Нет, это наверняка художник Переплетчиков.

Но почему же он молчит, точно мертвый?! Не слышит, что ли? Жутью повеяло от большой фигуры.

— Василий Васильевич, это вы? — кричу я, почти с отчаянием.

И вдруг какое-то движение пробегает по губам неподвижного лица, и, разомкнувшись, они выговаривают с видимым напряжением:

— Д-да... я...

— Вы больны?

— Д-да...

И опять молчание.

Василий Васильевич, вытянутый, прямой, с закинутой назад головой, продолжал, не останавливаясь, не сходить, а сползать с лестницы, с трудом волоча ноги, и затем через наружную дверь покинул здание.

Я был потрясен контрастом того, что я увидел, с тем, чем и каким был раньше В. В. Переплетчиков, жизнелюбец и душа общества.

Вскоре я услыхал о смерти—в параличе—талантливого художника.

Сергей Николаевич Салтанов
?—1917

В обстоятельном исследовании моего брата Вениамина Федоровича Булгакова „История дома Л. Толстого в Москве“, опубликованном в двенадцатой книге „Летописей“ Государственного Литературного музея, дан перечень всех посетителей дома с 1882 по 1901 год. В этом перечне среди имен лиц, посетивших Л. Н. Толстого в 1899 году, находим такую запись:

„Салтанов С. Н. (студент Московского университета, социал-демократ)“.

Это самый ранний известный мне факт из биографии художника-пейзажиста Сергея Николаевича Салтанова, получившего в первые годы после смерти Л. Н. Толстого значительную популярность как живописец, влюбленный в Ясную Поляну и изображавший ее в своих картинах.

Увлеченный искусством, Салтанов, очевидно, покинул университет еще до его окончания и, вместо того чтобы заниматься наукой и политической деятельностью, отправился в Париж—учиться живописи. В Париже он поступил в академию Жюльена, в ту самую частную школу живописи, которую почти одновременно с ним посещала также дочь Л. Н. Толстого Татьяна Львовна.

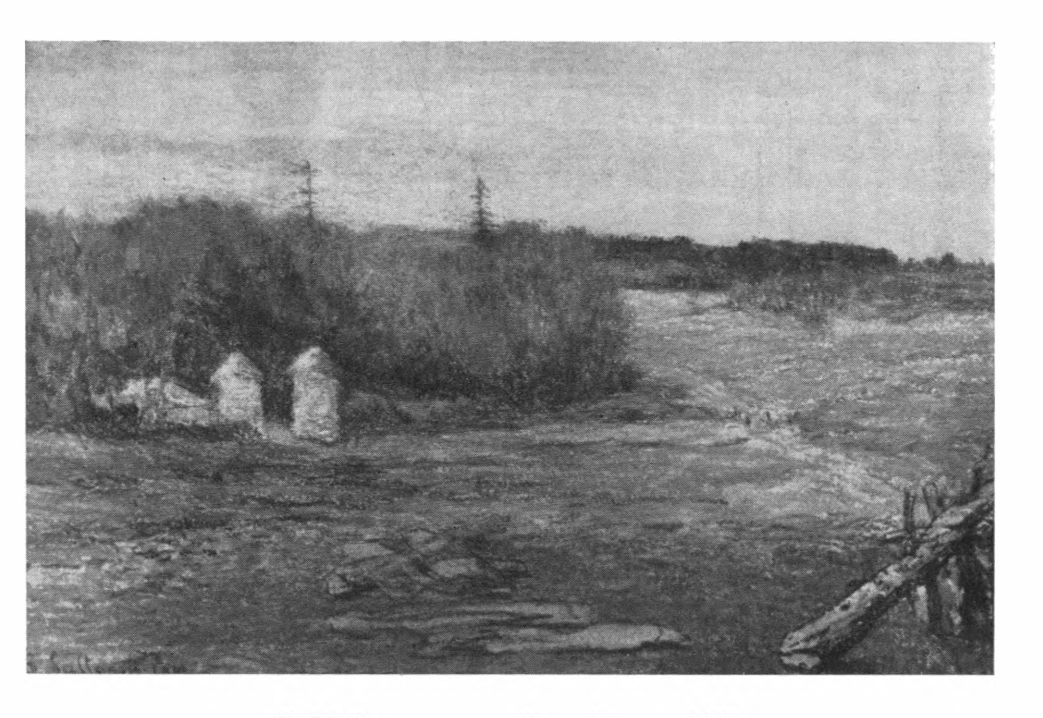
Помню, однажды в Ясной Поляне, уже после кончины Льва Николаевича, сидели вечером в зале за чаем вдова писателя Софья Андреевна, его сын Лев Львович, художник Салтанов и я, причем зашел разговор о том, какое у кого было самое счастливое время в жизни. Все откровенно высказались,

„исповедались“. И оказалось, что самым счастливым временем в жизни Сергея Николаевича Салтанова была его первая поездка в Париж с целью обучения живописи.

Да, Париж совершенно захватил художника. Париж, очевидно, и привил ему ту художественную манеру, какой он впоследствии выделялся уже на родине. Я имею в виду особую мягкость кисти Салтанова и свойственный ему одному серовато-голубой колорит, своего рода прозрачный туман, в который куталось все, что он изображал на своих картинах.

— Я так вижу природу,— отвечал он обычно, когда находился какой-нибудь смельчак, откровенно указывавший художнику на однообразие „туманного“ или „дымчатого“ колорита его картин и этюдов.— В природе нет чистого белого, зеленого или красного цветов,— разъяснял Салтанов.— Нас разделяет воздух, он-то и сообщает всему, что мы видим, эту дымку, эту легкую завуалированность, которая не бросается в глаза человеку невнимательному и с которой не может не считаться художник.

Однако в яркие, солнечные дни художник Салтанов, гостя в Ясной Поляне, на этюды не выходил, а выбирал только дни серенькие, тихие, скромные. И такая умиротворенная, потускневшая, затуманенная, тихая и серенькая погода называлась в Ясной Поляне „салтановской“. А так как композиция и рисунок стояли у Салтанова на высоте и скромные пейзажи его дышали поэзией, то ему охотно прощали и его специфическую черту: общий, почти всем без исключения его работам присущий серовато-голубой колорит, легкую дымку, сквозь которую неназойливо, мягко улыбалась нам симпатичная яснополянская природа.



С. Н. Салтанов. Ясная Поляна. 1907.

В истории русской живописи есть великий мастер пейзажа, чьи поэтические, интимные изображения скромной русской природы привлекают и трогают каждого, кто хоть в какой-то степени податлив на язык изобразительного искусства,—я имею в виду И. И. Левитана. Его ненапрасно сближают с Чеховым по силе воздействия на душу интимного, искреннего, глубокого, тонкого, не нарочито красноречивого искусства. Но, как мне кажется, и Салтанову с его скромным, ненавязчивым и проникнутым внутренней красотой творчеством не чужды эти чеховско-левитановские ноты и настроения. Скоро после знакомства с Салтановым и его творчеством, посвященным почти исключительно Ясной Поляне, я стал (про себя, конечно) называть художника „яснополянским Левитаном".

На Толстовской выставке 1911 года С. Н. Салтанов выставил 29 картин и этюдов—больше, чем какой бы то ни было другой художник. В то время Ясная Поляна вообще мало или, во всяком случае, гораздо меньше, чем теперь, привлекала внимание пейзажистов. Тем не менее на выставке, кроме Салтанова, можно было видеть работы В. П. Батурина, С. А. Виноградова и еще двух-трех ныне окончательно забытых художников, но все это были (исключая Батурина, выставившего девять картин) отдельные, единичные и как бы случайные опыты. Сюита картин и этюдов Салтанова исключала предположение о „случайности". Уже тогда, на выставке, художник заявил о себе такими недюжинными, зрелыми, прелестными пейзажами, как „Нижний пруд с березовым мостиком", „Ветлы у пруда", „Дерево бедных и надворные постройки", „Большой пруд и въезд в усадьбу", „Вид на усадьбу со стороны деревни", „Могила при лунном свете".

Сергей Николаевич сам показывал и объяснял свои картины и этюды публике. Это были, собственно, рассказы о любимой им Ясной Поляне. Фигура художника запоминалась. Среднего роста, худой, прямой, лет около тридцати пяти—сорока от роду, с бритым и покрытым неровными красновато-розовыми пятнами лицом, с красивыми, вьющимися, каштановыми с легкой проседью волосами, одетый в длинный черный сюртук, он был со всеми неизменно учтив и доброжелателен. Густой, гудевший по-шмелиному бас Сергея Николаевича как-то гармонировал с его размеренными, неторопливыми движениями...

Часть картин Салтанова была приобретена родными и близкими Толстого, и это, по-видимому, имело значение для художника, материальная сторона жизни которого, как и у большинства тогдашних художников, особой благоустроенностью не отличалась.

Позже Салтанов создает ряд новых холстов, все на яснополянские темы. Мне хотелось бы здесь отметить наиболее важные—и в историческом, и в художественном отношении. Подчеркиваю: „и в историческом". Салтанов писал Ясную Поляну в первые два-три года по смерти Л. Н. Толстого, следовательно—показывал ее такой, какой ее знал великий писатель. Уже теперь, по прошествии только пятидесяти с лишним лет со дня кончины Льва Николаевича, можно видеть, как изменилось многое в усадьбе и в деревне. Поэтому мы не можем не ценить некоторых этюдов и картин Салтанова как памятников прошлого.

В Государственном музее Л. Н. Толстого в Москве имеется большой вид деревни Ясная Поляна с изображенными направо башнями при въезде в толстовскую усадьбу. Это — нечто совершенно иное по сравнению

с тем, что мы видим в натуре сегодня: на картине нет ни асфальтированной мостовой, ни ресторана, ни огромного темно-зеленого павильона с книготорговлей и кассой, ни аллеи деревьев вдоль деревенской улицы. Картина Салтанова — это притолстовская Ясная Поляна.

„Тульское шоссе“ — замечательное произведение Салтанова, находящееся в музее-усадьбе „Ясная Поляна“, при всей условности и бедности сюжета передающее характер тульской, а следовательно, и яснополянской природы. По этому шоссе ходил и ездил Толстой. Ныне шоссе асфальтировано, во времена Толстого оно было утрамбовано белым камнем.

Большая картина Салтанова, хранившаяся раньше в первоначальном помещении Толстовского музея на Поварской улице (ныне улица Воровского), изображала могилу Л. Н. Толстого с лавровыми венками, долго висевшими на деревьях после похорон писателя. Великолепный, живописный, элегический, впечатляющий вид. К сожалению, картина еще при жизни художника ушла куда-то в частные руки в Одессу. (Нельзя ли найти ее?) Теперь могила выглядит иначе.

Пейзажным шедевром можно считать изображение Нижнего пруда, с пушком только что выпавшего снега на свежезамерзшем льду. Картина эта была приобретена С. Л. Толстым и впоследствии уступлена им Государственному музею Л. Н. Толстого в Москве.

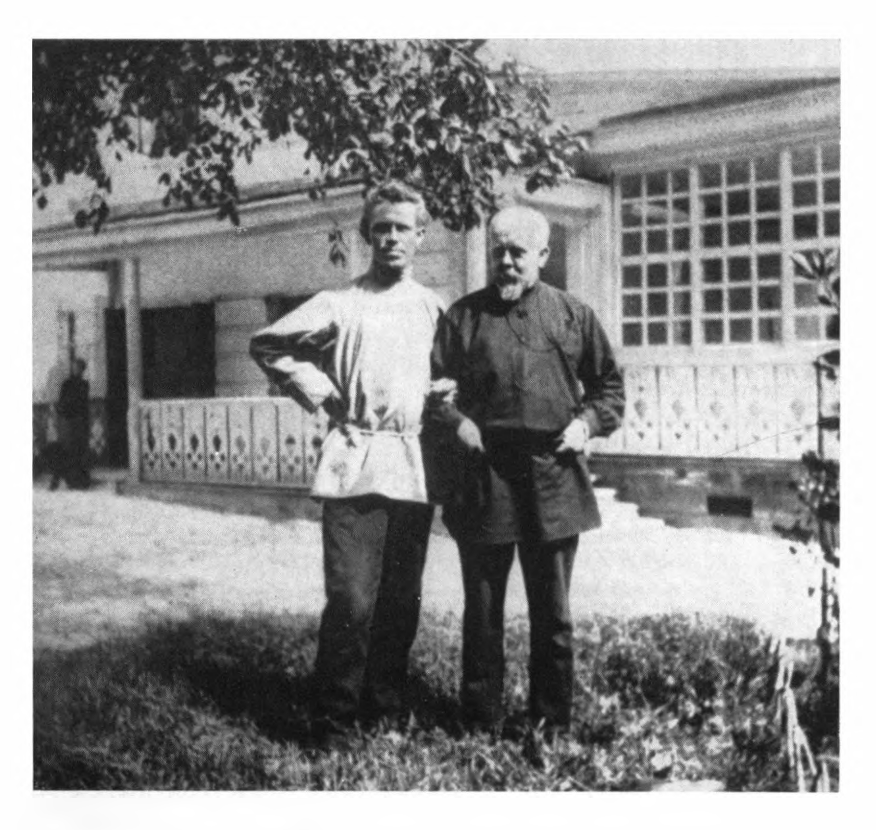
Очаровательно написан был летний вечерний вид дома Л. Н. Толстого, с освещенными изнутри окнами. Эта картина особенно пленяла вдову великого писателя.

— Это так напоминает мне вид дома, как он выглядел, с этими освещенными окнами, когда, бывало, вечером возвращаешься из какой-нибудь далекой поездки домой! — говорила Софья Андреевна.

Картина была приобретена ею, а после ее кончины перешла в московский музей.

Впрочем, прекращу этот перечень, который может показаться утомительным. Что, собственно, я хочу сказать? Что каждая картина, каждый этюд, созданные талантливым художником, напоминают об исторической Ясной Поляне и овеяны духом поэзии. Все маленькие этюды, от находящегося ныне в музее-усадьбе „Ясная Поляна“ с изображением „второго“ дворика около дома, со старинным фонарем, с крышами сарая и ледника и с кустом сирени до подаренного мне художником, вместе с двумя другими, совсем маленького этюда (два куста сирени перед домом Толстого)—все, все пронизано поэтическим настроением.

Познакомившись с С. Н. Салтановым на Толстовской выставке, я потом не раз подолгу живал с ним вместе в Ясной Поляне в период работы моей над описанием яснополянской библиотеки Л. Н. Толстого, с конца 1912 до начала 1916 года. Художник, проживавший обычно в Москве, когда его финансовые возможности иссякали, забирал холст, этюдник с палитрой и красками, ехал на Курский вокзал, покупал билет до Ясной Поляны и сваливался как снег на голову старушки Софьи Андреевны. Вы думаете, что она протестовала? Нисколько! Салтанов любил Ясную Поляну, это было установлено, и этого было достаточно, чтобы вдова Толстого, тоже чрезвычайно и даже еще в большей степени привязанная к Ясной Поляне, оказывала ему покровительство и гостеприимство. Срок пребывания художника в доме Толстого никем не ограничивался, и он гостил там и по месяцу, и по два. Затем, накопивши художественный материал, возвращался в столицу и „реализовывал“ свою жатву.



С. Н. Салтанов (слева) и биограф Л. Н. Толстого П. И. Бирюков в Ясной Поляне. 1911—1914. Фотография.

Жил Салтанов обычно в нижнем этаже яснополянского дома, в так называемой комнате с бюстом, обращая ее в свою мастерскую. Я любил заходить в эту пахнущую красками комнату, с мольбертом, этюдниками и холщовым зонтом, с разбросанными по столам или прикрепленными кнопками к стенам и дверям этюдами, чтобы поболтать с художником и полюбоваться его последними работами. Сергей Николаевич был бесконечно и без усилия любезен, открывал передо мной все секреты своего творчества и радовался, когда я выражал свое восхищение тем или иным его художественным достижением.

Часто, гуляя в лесу или в поле, я встречал художника, склонившегося над мольбертом и занятого работой. Подсаживаясь к нему, я следил за тем, как подвигалась вперед работа над пейзажем. Художник ничего против этого не имел.

Между прочим, Салтанов не отвергал пользования художниками фотографическим аппаратом для проверки перспективы и расстояний между предметами. И у него лично имелся маленький, паршивенький аппаратик, со снимками которого он сопоставлял иногда рисунок в своих этюдах.

Однажды я попросил Салтанова написать мне что-нибудь в мой литературный альбом. Сергей Николаевич написал:

„Художник, веди толпу за собою.
Люби природу, она—наш верный учитель.
Серг. Салтанов.
12-го Мая 1913 г.“.

Эти старые как мир апофегмы тоже в высокой степени характерны для Салтанова. Он шел тради-

ционным реалистическим путем и стремился выразить себя, свое впечатление от природы, свое художественное настроение с наибольшей глубиной и добросовестностью. Ни к какой „революции“ в искусстве он не стремился.

Следует упомянуть об одном случае из яснополянской жизни, когда проявились до некоторой степени характер С. Н. Салтанова и его мировоззрение. В ночь на 12 декабря 1912 года в дом С. А. Толстой прибыл (как после оказалось, с ведома хозяйки) неизвестный священник, который наутро, в присутствии вдовы великого писателя, отслужил чин отпевания и панихиду на могиле Л. Н. Толстого. Поступок этот, по поводу которого было много шуму в газетах, суеты в синодских и полицейских кругах, тщетно старавшихся выяснить личность священника, вызывал к себе двоякое отношение: одни (должен признаться, что к ним принадлежал и я) восхищались смелостью священника, „натянувшего нос“ Святейшему Синоду, который запретил молиться за Толстого, другие готовы были видеть оскорбление памяти Толстого в том, что православный поп—все равно, с ведома или без ведома С. А. Толстой—произвел православное богослужение на могиле великого человека, не желавшего иметь ничего общего с церковью.

С. Н. Салтанов, с которым мы вместе утром 12 декабря принимали в яснополянском зале таинственного священника, открывшего нам свое имя (это был Григорий Лаврентьевич Калиновский из села Иванова, Переяславского уезда, Полтавской губернии), принадлежал к кругу решительных противников совершения церковного обряда на могиле Толстого. Он мрачно поглядывал на молодого веселого попа-украинца, кате-

горически отказался присутствовать при богослужении на могиле и даже—заочно, правда,—осудил Софью Андреевну за разрешение этого богослужения. Тут в нем почувствовался политически лево настроенный человек, социалист, каким он считался со студенческой скамьи.

Познакомившись на Толстовской выставке и встречаясь после в Ясной Поляне с сыновьями Л. Н. Толстого, С. Н. Салтанов особенно подружился с двумя из них: Сергеем и Ильей Львовичами. С первым его сближали либеральные тенденции будущего автора „Очерков былого"; благодаря этим тенденциям между художником-социалистом и образованным помещиком и товарищем председателя Толстовского общества в Москве создались действительно неплохие, дружеские отношения. Сергей Львович ценил художественное дарование Салтанова и с уважением относился к его привязанности к Ясной Поляне.

В 1912 году Салтанов гостил в имении С. Л. Толстого Никольское-Вяземское, Чернского уезда, Тульской губернии, и там сделал ряд этюдов, в том числе два этюда с церковью, построенной еще отцом Л. Н. Толстого. Жена Сергея Львовича, добродушная Марья Николаевна (рожденная Зубова), увлекаясь живописью, ходила с Салтановым на этюды. Пять или шесть никольско-вяземских этюдов Салтанова принадлежит сейчас кандидату филологических наук С. С. Толстому, сыну Сергея Львовича и внуку великого писателя.

Ценителя своего дарования нашел С. Н. Салтанов и в другом сыне Л. Н. Толстого—Илье Львовиче. Художник гостил в имении Ильи Львовича Дубровке, Калужской губернии, где тоже занимался живописью,

заражая хозяина имения страстью к изобразительному искусству.

Помню, как в этот период дружбы с Салтановым, в 1913 году, Илья Львович заезжал в Ясную Поляну и, по своему обыкновению, восхищался собой и своей „гениальностью", на этот раз—в качестве живописца. Написал один интерьер—разумеется, так, как „до него не писал ни один художник", и вид могилы отца—тоже совершенно по-особенному. Однажды вечером, взяв меня под руку, глядел на луну и все соображал и советовался со мной, какой краской ему писать луну: желтой?—нет, не желтой! голубой!—нет! серой?—тоже нет! Смешать синюю и желтую—выйдет зеленая... В конце концов этот новоявленный художник решил, что надо будет—„только очень умело" (!)—взять голубую и желтую.

Великого живописца из Ильи Львовича все-таки не вышло.

К сожалению, Илья Львович интересовался С. Н. Салтановым не только как художником, но и как сотоварищем в любимых им „дружеских пирушках", проходивших по зимам обычно в клубе пресловутого Литературно-художественного кружка в доме Вострякова на Большой Дмитровке (ныне улица Пушкина) в Москве. Там Салтанову всегда было обеспечено место за „писательским столом". К компании Ильи Львовича принадлежало еще несколько литераторов.

Недаром двоюродная сестра Ильи Львовича Елизавета Валерьяновна Оболенская так бранила своих кузенов, узнав о „пьянстве с Толстыми" одного из своих сыновей: „...хуже, глупее, пьянее, безнравственнее их нет никого, они пропили свою жизнь, споили Дьяковых..." (друзей дома.—*В. Б.*),—писала она до-

чери[1]. Теперь в положение Алеши и Мити Дьяковых попал симпатичный и мягкий художник Салтанов.

Дружеские сходки в Литературно-художественном кружке приводили в отчаяние жену художника, Е. П. Б-ву. В письмах ко мне она горько жаловалась на „дурное влияние Ильи Львовича на Сергея“, на пороки и недостатки мужа. Салтанов, в свою очередь, уверял (как это обычно бывает в таких случаях), что „ужасный“, тяжелый и „низменный“, характер жены являлся едва ли не главным препятствием к свободному развитию его дарования. Супруги в конце концов разошлись.

Все это горько и тяжело было видеть. Поминаю об этом черном пятне в биографии художника, чтобы выровнять до известной степени его характеристику.

В феврале—марте 1913 года С. Н. Салтанов устроил в Москве выставку своих произведений. На ней было показано более полутораста картин и этюдов. Выставка имела значительный успех. Газетные отзывы были благоприятны.

На деньги, вырученные от выставки, а также, частью, от продажи домашнего скарба, Салтанов смог летом 1913 года сделать поездку на этюды в Плёс, на Волгу, а осенью того же года—в Новый Иерусалим (Воскресенск).

„Дорогой мой Валентин Федорович,—писал Салтанов мне в Ясную Поляну из Плёса 14 июля 1913 года.—Работа моя идет вперед. Сюжеты моих картин—разнохарактерные. Думаю, к декабрю я вновь создам

---

[1] Письма Е. В. Оболенской к М. Л. Маклаковой.—„Летописи Государственного Литературного музея“. Кн. 12. Л. Н. Толстой. Т. 2. М., изд. Государственного Литературного музея, 1948, стр. 149.

самостоятельную выставку. Обязательно приеду в Ясную, когда наступит золотая осень. Мой самый сердечный привет Софии Андреевне и Юлии Ивановне[1]. Целую. Ваш С. Салтанов".

На декабрьской выставке 1913 года в салоне Саурова на Тверском бульваре Салтанов выставил, как об этом повествует старый каталог, сто девятнадцать произведений, в том числе картины, написанные летом на Оке и на Волге, более двадцати этюдов из имения Ильи Львовича Дубровка и несколько яснополянских картин и этюдов. И эта выставка имела успех. Два этюда с нее были приобретены Ф. И. Шаляпиным.

Весной 1914 года С. Н. Салтанов оказался во Франции, откуда ему уже не пришлось вернуться в Россию.

17 апреля 1914 года он писал мне из Парижа: „На днях был я у Карла Альфонсовича Саломона[2]. Много я с ним беседовал, и все время с любовью вспоминали Ясную Поляну".

5 июня того же года: „Вы хорошо знаете, как я стремился в Париж, чтобы здесь, при мирной и спокойной жизни, ходить в Академию художеств и изучать портретную живопись. Но все печальные последние новости нарушали спокойствие и нормальный ход моих занятий. С первого июля я буду жить в $^1/_2$-часовом расстоянии от Парижа, в прекрасной, живописной местности, расположенной на берегу Сены".

„Печальные новости", о которых пишет художник, состояли в тяжелой болезни его шестилетней дочери, остававшейся с матерью в Москве.

---

[1] Близкой семье Толстых художнице Ю. И. Игумновой. *(Прим. автора.)*

[2] Друга семьи Толстых. *(Прим. автора.)*

В следующем письме, от 20 июля 1914 года, из Билланкура-на-Сене, он писал, что „работает с интересом и увлечением“, и просил не забывать его.

Когда началась первая мировая война, Салтанов или был мобилизован французским правительством, или добровольно поступил на службу в госпиталь „Белльвю“ в Каннах, в качестве административного чиновника („officier d'administration“). Об этом он сообщил в новогодней открытке 1917 года, которая была переслана мне из Ясной Поляны на фронт, в расположение 8-го санитарного транспорта Всероссийского земского союза.

Следующая открытка, военного образца, с изображением соединенных русского и французского флагов, написанная 14 мая 1917 года и адресованная в Москву, пришла уже с адресом „Паркового госпиталя“, в который было обращено колоссальное здание „Паркового отеля“ („Hotel du Parc“) в Каннах. „Несколько раз Вам писал,—говорилось в открытке,—но, наверное, моя корреспонденция где-либо пропадала на пути. София Андреевна мне сообщила, что Вы работаете в Москве. Про себя могу сказать только одно печальное: с октября п[рошлого] года я беспрерывно болею и болею. Черкните мне,—каждому Вашему слову буду крайне рад. Общим нашим товарищам шлю сердечный привет“.

И, наконец, еще одно письмецо, от 19 июня 1917 года, из „Паркового госпиталя“ в Каннах: „...Спасибо за письмо от 22/II, я только что его получил. Рад глубоко, что Вы будете продолжать свою работу в Толстовском музее. Привет от моего имени нашим общим яснополянским друзьям. Я поправляюсь... Целую крепко“.

Это „я поправляюсь“ с многоточием как будто выглядело не совсем прочно.

Действительно, как стало вскоре известно, С. Н. Салтанов был переведен почему-то из Канн в Салоники и там скончался от сыпного тифа в том же 1917 году.

Думаю, что имя талантливого художника не должно быть забыто. Более того, не подлежит ли его творчество переоценке с целью установления его истинного, более высокого, чем это казалось раньше, уровня и достоинства? И не следует ли озаботиться в этих целях разысканием рассеянных по частным собраниям работ Салтанова и устройством посмертной выставки его произведений? Думаю, что любая благородная инициатива в этом направлении оказалась бы высоко полезной и вполне оправданной.

Игорь Эммануилович Грабарь
1871—1960

Что рассказать об Игоре Эммануиловиче Грабаре? Кто — в Москве, по крайней мере,— не знал Игоря Эммануиловича Грабаря? Что я могу рассказать о нем нового?

Но если и не могу рассказать о нем нового, то расскажу то, что знаю,— то, что знают и другие, но о чем они, может быть, не удосуживаются и не удосужатся рассказать. Пусть это будет рассказано хотя бы для тех, кто после нас, современников Грабаря, столкнется с его трудами, но будет плохо представлять себе его личность—личность человека одаренного, выдающегося.

Что следует и что хочется подчеркнуть в самом начале рассказа о Грабаре — это удивительная наполненность, универсальность его личности, его инициативы, его интересов в области искусства. Грабарь — и художник, и критик, и историк искусства, и директор музея (Третьяковской галереи), и инициатор важнейших работ по реставрации творений древнерусского искусства, и профессор живописи, и доктор искусствоведческих наук, и архитектор (строитель санатория Захарьино под Москвой), и ответственнейший администратор (в Отделе по делам музеев и охране памятников искусства и старины), и все это в течение, по крайней мере шестидесяти лет, от времен, примыкающих непосредственно к эпохе ученичества, и без перерыва до благословенного восьмидесятилетнего возраста!

Не мне говорить об огромном значении и влиянии И. Э. Грабаря во многих сферах — хотя бы, скажем,

в деле преобразования первой народной художественной галереи России, Третьяковской, или в области музейной политики в нашей стране, или заново поднятом по его инициативе деле реставрации и подлинного „воскрешения“ замечательных памятников древнерусской иконописи,—обо всем этом говорят, судят и будут еще долго говорить и судить компетентнейшие специалисты.

Я лично познакомился с этим удивительным человеком в первые годы после Октябрьской революции, когда И. Э. Грабарь руководил Отделом по делам музеев и охране памятников искусства и старины, а я заведовал Государственным музеем Л. Н. Толстого и Домом-музеем Толстого в Москве, причем постоянно должен был „по делам службы“ сноситься с Отделом. Отдел, в те годы руководимый Грабарем, блестяще развертывал свою деятельность и сделал неисчислимо много для регистрации и охраны выдающихся памятников архитектуры, скульптуры и живописи. Он помещался в великолепном, стильном особняке, с врубелевской мозаикой на стенах некоторых комнат, в Мертвом переулке (ныне переулок Н. А. Островского). В подвале проживала бывшая владелица особняка красавица и меценатка М. К. Морозова, большой портрет которой, работы Н. К. Бодаревского, украшал кабинет управляющего делами Отдела. Отдел по делам музеев полон был в то время лучших представителей московской интеллигенции — художников, архитекторов, музееведов, искусствоведов, воодушевленных поставленными перед ними Советской властью задачами. Может быть, именно вдохновляемые примером неутомимого и энергичного И. Э. Грабаря, все они со страстью отдавались своему призванию.



Б. М. Кустодиев. Портрет И. Э. Грабаря. Этюд для неосуществленного группового портрета художников „Мира искусства“. 1916.

Здесь я познакомился в те годы с такими выдающимися людьми, как академик Н. Я. Марр, академик С. Ф. Ольденбург, архитектор А. В. Щусев, директор Исторического музея Н. М. Щекотов, учредитель и директор Театрального музея А. А. Бахрушин, художник и музеевед Н. Д. Бартрам, археолог В. А. Городцов, этнограф В. В. Богданов, искусствоведы Н. Г. Машковцев, А. В. Бакушинский и Т. Г. Трапезников, автор книги „Образы Италии“ П. П. Муратов, и многими другими. Особо следует упомянуть имя С. А. Детинова, управдела Отдела, художника и археолога по образованию, человека исключительной интеллигентности. Будучи приглашен И. Э. Грабарем из Комитета по делам военнопленных, Детинов отлично был знаком с делопроизводством и играл большую роль в Отделе. (Между прочим, в 1931 году И. Э. Грабарем был написан его портрет.)

Среди всех перечисленных деятелей И. Э. Грабарь, формально числившийся заместителем заведующей Отделом Н. И. Троцкой, был primus inter pares[1]. Все нити сходились к нему, он всех выслушивал, поддерживая и воодушевляя, то затрачивал часы на участие в заседаниях ученой коллегии Отдела, то летал из одного конца морозовского особняка в другой, во все входя, со всеми перекидываясь оживленными репликами, давая директивы почтительно поднимавшемуся перед ним со своего кресла утонченно-вежливому управделу, всех подбадривая и наблюдая за развитием работы Отдела в целом.

Как-то видел я его принимавшим группу иностранцев, которые интересовались постановкой дела по управ-

[1] первый среди равных (*лат.*).

лению музеями и по реставрации произведений древнего искусства. Разговор шел на немецком языке, которым Игорь Эммануилович, как бывший ученик мюнхенского художника Ашбе и студент архитектурного отделения мюнхенского политехникума, хорошо владел.

Когда Толстовский музей в 1920 году перешел из прежнего своего тесного помещения на Поварской улице (ныне улица Воровского) в дом номер одиннадцать по Пречистенке (ныне улица Кропоткина), встал вопрос о капитальном ремонте, и, между прочим, о наружной покраске здания — особняка донаполеоновской эпохи. Мы с С. А. Детиновым однажды в беседе спросили Грабаря, в какой цвет, по его мнению, следовало бы окрасить здание музея.

Маленький, коренастый и подвижный закарпатский украинец[1] с бритым круглым розовым лицом и голым черепом всполошился.

— Для того чтобы правильно решить этот вопрос, — заявил он, — необходимо проделать ту же операцию, к которой мы прибегаем, когда дело идет о реставрации икон: снять с наружной стены здания, слой за слоем, все многолетние наслоения извести и краски, установить первоначальный колер и тогда окрасить особняк в этот колер. Это будет лучшей гарантией сохранения старого стиля особняка во всей его полноте. Кому поручить эту съемку наслоений? Конечно, никто не сделает этого лучше, чем Чириков! Вам надо обязательно обратиться к нему. Я вам помогу, попрошу его.

Г. О. Чириков был самый известный и лучший в то время реставратор икон, деливший с И. Э. Грабарем

---

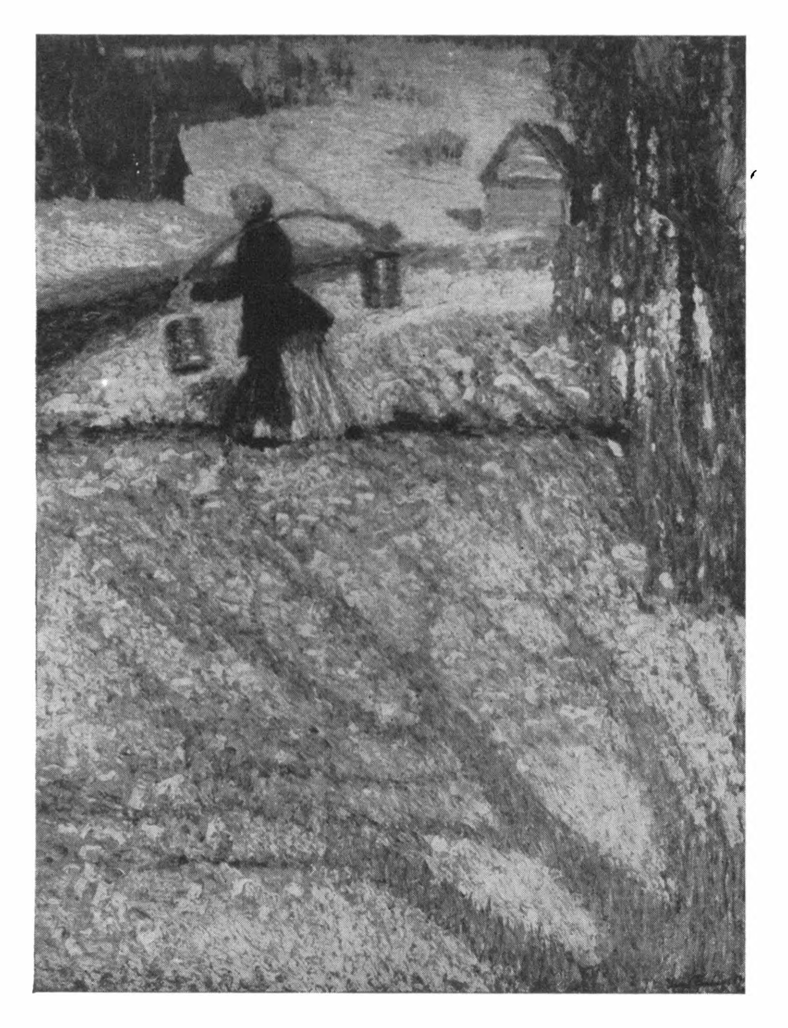
[1] Фамилия Грабарь — закарпатско-украинского происхождения. *(Прим. автора.)*

славу первооткрывателя древнерусского искусства во всей его значимости и красоте. С загрязненных и закопченных древних произведений живописи реставраторами снимались и удалялись, слой за слоем, позднейшие, неискусные росписи и копоть веков — и они восстанавливались во всей их первозданной красоте. Так в годы работы Грабаря в Отделе по делам музеев возвращено было советскими реставраторами к новой жизни в искусстве великое творение Андрея Рублева „Троица“.

Слово Грабаря в Отделе — закон. „Подняли“ Чирикова. Энергичный и любопытный И. Э. Грабарь сам явился с Г. О. Чириковым во двор усадьбы при доме номер одиннадцать по Пречистенке. Они долго в разных местах скребли и подчищали перочинными ножичками наружные стены дома — творение Афанасия Григорьева. Наконец, установили, что красить дом следует в зеленовато-оливковый цвет, выделив, однако, колонны, барельефы и наличники окон посредством окраски их в белое. Так и решили.

Даны был соответствующие указания мастерам малярного цеха, и через некоторое время давно уже не беленное, загрязненное здание Музея Л. Н. Толстого преобразилось: свеженькое, чистенькое, оно эффектно выделялось среди соседних, запоздавших с ремонтом домов веселым зелено-белым пятном.

Разумеется, я горячо поблагодарил Игоря Эммануиловича и его помощника за проведенную ими работу. Но что же случилось дальше? Когда через восемь лет, в 1928 году, в год столетия со дня рождения Л. Н. Толстого, встал вопрос о возобновлении наружной окраски здания музея, то стали утверждать, что определение колера первоначальной окраски произведено было



И. Э. Грабарь. Мартовский снег. 1904.

Грабарем и Чириковым будто бы ошибочно, и на этот раз перекрасили дом в классический оранжево-золотистый тон московского ампира. Не знаю, насколько правильно было это утверждение и точно ли оно было обосновано (меня в 1928 году не было в Москве), но для меня лично авторитет Грабаря и Чирикова в этом вопросе до сих пор остается совершенно непоколебленным.

Помню, как Музей Л. Н. Толстого получил однажды от „толстовца" Н. Е. Фельтена, приватного уполномоченного по ликвидации имущества бывшего члена Государственного совета и друга семьи Толстых Д. А. Олсуфьева, незадолго перед тем эмигрировавшего, предложение приобрести большой портрет И. С. Тургенева (масло) работы Н. Н. Ге. (Это было одно из авторских повторений известного портрета.) Поскольку биографии Толстого и Тургенева были тесно связаны и писателей соединяли хотя и сложные, но, в общем, близкие личные отношения, музей заинтересовался этим предложением. В Отделе по делам музеев я узнал, что необходимо прежде всего установить подлинность портрета, для чего он должен быть доставлен в Отдел. Доставив портрет, я водрузил его на диван в кабинете управдела. Послали за И. Э. Грабарем.

Он явился и, как маг-кудесник, по отдельным местам портрета, по характеру мазков и „лепки" определил принадлежность произведения не какому-нибудь копиисту, а самому художнику.

— Это — Ге! Это — Ге! — говорил он, касаясь то одного, то другого места на портрете.

И указав на кисть руки Тургенева, громко и с окончательной уверенностью воскликнул:

— Ну, конечно же, это — Ге! Ге! Сомнений быть не может. Портрет — подлинный. Сколько за него просят?— обратился он ко мне.

— Пятьдесят тысяч.

— Цена — нормальная. Вам нужен этот портрет?

— Да,— ответил я.

— Можете считать его своим!

Игорь Эммануилович кивнул дружески головой и вернулся к себе в кабинет. А я радовался солидному приобретению Музея Толстого, причем эта радость, конечно, не укрылась и от Грабаря, понимавшего, что с его разрешением на приобретение ценного портрета один из подведомственных Отделу музеев делает шаг вперед.

Может быть, я не прав, но мне кажется, что бурная и кипучая деятельность И. Э. Грабаря в первое пятилетие после Октябрьской революции в Отделе по делам музеев и охране памятников искусства и старины была едва ли не самым вдохновенным и плодотворным периодом в его жизни.

В ту, отдаленную уже, переходную пору голос И. Э. Грабаря был особенно важен, заставляя уважать вечные, незыблемые принципы художественного творчества.

Позже последовала новая „перестановка сил". И. Э. Грабарь назначен был заведующим центральными реставрационными мастерскими, выполнял и другие задания, продолжал так же упорно и добросовестно работать, как всегда.

Покинув в 1923 году Москву, я долго жил в Чехословакии, продлевая ежегодно мой заграничный паспорт в Советском консульстве в Праге. За это время завязалась моя переписка с художником Н. К. Рерихом,

проживавшим в Гималаях, в Индии, и создававшим там свои необыкновенные по композиции, настроению и краскам горные пейзажи. Несмотря на огромный успех как художника за границей, Рериха, как и автора этих строк, все время тянуло в СССР, в Россию, и он не переставал тосковать по Родине.

В письмах из Индии Рерих часто касался, в частности, судеб и жизни советских художников. Не раз мелькало в его письмах и имя И. Э. Грабаря, правда, не как художника, а как мемуариста и критика.

Хотя, как старикам, обоим художникам ссориться не полагалось, их общение на расстоянии тысяч километров началось с некоторого столкновения (потом это столкновение счастливо выровнялось). Виноват был, по-видимому, Грабарь, обидевший Рериха резким отзывом об его творчестве и даже личности.

Надо сказать, что И. Э. Грабарю вообще как художественному критику и как историку искусства постоянно приходилось высказываться о творчестве разных художников, нередко критикуя художественные произведения в форме, может быть, и прямодушной, но все же иногда довольно запальчивой и резкой. Это, конечно, вызывало недовольство художников и приносило, должно быть, немало неприятностей и самому критику. Именно на этой почве „врагами" Игоря Эммануиловича в Москве придумано было для него прозвище: Угорь Обмануилович Гро́барь.

Добавим от себя: Угорь-то Угорь, однако, до сих пор никто, кроме Грабаря, не смог стать таким Угрем!..

В чем же дело?

В 1937 году вышла в Москве автомонография И. Э. Грабаря „Моя жизнь", и, как ни далеко отстоит индийское горное селение Наггар, где проживал

Н. К. Рерих, от Москвы, грабаревская автомонография дошла и до этого селения. Рерих прочел книгу и ознакомился с отзывами московского критика о нем.

На страницах автомонографии Грабарь рассказывает о своем старом знакомстве с Рерихом в Москве и Петербурге. Его характеристика Рериха — человека и художника — полна противоречий. С одной стороны, Рерих „бесспорно блестяще одарен". Это — „вообще явление особенное... его фигура выделяется ослепительно ярким пятном на остальном фоне... воспоминаний (автора автомонографии.—*В. Б.*) о жизни и делах художников давно минувших лет". „Правда",—оговаривается Грабарь,— это „не тот горний свет... а свет слепящего зрение фонаря, освещающего импровизированное бульварное представление бродячей труппы". С другой стороны, мемуарист не знает, „где кончается искренность Рериха, его подлинное credo, и где начинается поза, маска, беззастенчивое притворство".

Так или иначе, „эти два элемента — правдивость и лживость, искренность и фальшь — в жизни и искусстве Рериха неразрывно спаяны"...

Серов „не переносил" Рериха как художника и „не переваривал, считая его типичным петербургским карьеристом", как человека. Но когда Рерих перешел на темперу, появилось „настоящее, бесспорное, большое искусство, покорившее даже скептика Серова".

„Бывало, приедешь к нему в его квартиру, в доме „Общества поощрения",— вспоминает Грабарь,— и застаешь его за работой большого панно. Он охотно показывает десяток-другой вещей, исполненных за месяц-два, прошедших со дня последней встречи...

Проходит четверть часа, и к нему секретарь приносит кипу бумаг для подписи. Он быстро подписывает

их, не читая, зная, что его не подведут: канцелярия была образцово поставлена. Еще через четверть часа за ним прибегает служитель:

— Великая княгиня приехала.

Он бежит, еле успевая крикнуть мне, чтобы я остался завтракать.

Так он писал отличные картины, подписывал умные бумаги, принимал посетителей, гостей — врагов и друзей — одинаково радушно тех и других, первых даже радушнее, возвращался к писанию картины, то и дело отрываемый телефонными разговорами и всякими очередными приемами и заботами“ [1].

...Весь — в суете, и все пишет, пишет и пишет... (Это — недостаток? Это непонятно?)

Словом, жизнь и деятельность Рериха для Грабаря и противоречивы, и загадочны: „...должен признаться, что до сих пор не могу с уверенностью сказать, — говорит он, — из каких... черт соткан его реальный, сложный человеческий и художнический облик“.

Далее Грабарь прохаживается насчет „оккультно-трансцендентальных“ интересов Рериха и насчет его „бегства“ за границу, хотя в другом месте книги сам рассказывает, что в 1925—1926 годах Рерих приезжал в Советский Союз из Монголии, где он находился тогда во главе научной экспедиции, и даже предлагал в дар советским музеям „целую сюиту своих монгольских картин“[2], которые почему-то были отклонены.

Наконец, передаются несерьезные и неправдоподобные слухи о деятельности „мистика“ Рериха за границей.

---

[1] И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М., „Искусство“, стр. 170—171.

[2] Там же, стр. 297.

Что мог на все это ответить Н. К. Рерих? О полемике с И. Э. Грабарем — этой „живой ртутью"— в печати он, по-видимому, и не помышлял. Да для него возможности такого ответа в то время и не существовало. И Рерих ограничивается протестом, выраженным в ряде частных, дружеских писем к третьему лицу.

Думаю, что будет нелишним, если я процитирую здесь некоторые места из неопубликованных писем Н. К. Рериха, касающиеся И. Э. Грабаря. Взаимоотношения этих двух художников не могут не представлять известного интереса.

„Только что получили мы книгу Грабаря,— пишет мне Н. К. Рерих 12 июля 1938 года.— К сожалению, он очень много насочинял про меня. Приписал слова, которых я никогда не произносил и порассказал всякие небылицы,— впрочем, его небылицы всегда были известны".

В письме от 12 ноября 1938 года Н. К. Рерих снова писал о злополучной книге, отстраняя мою попытку объяснить „выпад" И. Э. Грабаря недоразумением: „. . .Получили и мы книгу Грабаря, и теперь ознакомился я с нею полностью. Думаю, что Ваше соображение об отношении Грабаря ко мне слишком милостиво. Увы, я склонен скорее признать в нелепицах, им возводимых, некоторые черты его характера. Помните, как покойный Щербов[1] всегда называл его Ирод Грабер. Кроме того, в свое время я сделал Грабарю много добра. А Куинджи, когда ему однажды сказали о клевете, задумчиво ответил: „странно, а ведь этому человеку я никогда добра не сделал".

---

[1] Художник П. Г. Щербов (1865 -1938).

„Впрочем, — продолжает Рерих, — все это — текучая вода. Вот сейчас передо мной лежит одна статья и одна книжка. В статье автор ее, — может быть, с самыми добрыми намерениями, но ради красного словца, — исказил факты. Весьма вероятно, что автору, ради литературного намерения, показалось, что так выйдет интереснее, но в результате где-то останется ложь. А в книжке, изданной японским наймитом Юрием Лукиным в Харбине, сообщаются заведомо не только лживые, но и совершенно неправдоподобные сведения. Помню, как один русский писатель в таких случаях говорил: „да ведь это просто обезьяньи ласки, — не знают, как сказать, и судят по себе". Этот писатель, Д. В. Григорович, в свое время вооружил меня многим доспехом на разные житейские битвы. . . такое же житейское вооружение дал мне и Куинджи.

Очень жаль, что Грабарь так неласково отзывается о Куинджи. Грабарь утверждает, что Серов не терпел Куинджи и меня. В то же время Грабарь утверждает искренность Серова. Спрашивается, если Серов не терпел меня, то к чему же он бывал у нас и сопровождал посещение дружественными знаками?

Именно Серов провел в Третьяковку[1] все, находящиеся там, мои картины, а вот когда туда был назначен Грабарь, то именно тогда произошли другие веяния. Вот как бывает в жизни!"

В начале 1939 года Н. К. Рерих прислал мне в рукописях ряд своих очередных „записных листов", как он называл свои небольшие статьи на разные темы. На этот раз „записные листы" посвящены были пре-

---

[1] Через И. С. Остроухова, бывшего попечителем галереи. *(Прим. автора.)*

имущественно воспоминаниям, причем, несмотря на огорчившие автора суждения И. Э. Грабаря о нем в автомонографии, Рерих на этот раз очень хорошо и даже тепло отзывался о прежних встречах с Игорем Эммануиловичем. Должен сознаться, что в ответном письме я одобрил такую позицию, доказывая, что лучше забыть неприятное в писаниях И. Э. Грабаря.

„Вы одобряете, как я отнесся к измышлениям Грабаря,— отвечал мне Рерих в письме от 6 февраля 1939 года.— От юности и до сих пор я на все смотрел глазом добрым. Если хоть что-нибудь доброе можно было вспомнить, то я прежде всего собирал и сохранял в памяти именно такие черточки. Каждому из нас, работающему на общественной пашне, приходится быть готовым ко всевозможным злостным измышлениям и клевете. Недавно мне сообщили из Риги, что некий священник что-то читал обо мне неподобное и на заданный ему вопрос, за что он меня не любит, ответил: „потому что Рерих считает себя воплощением св. Сергия“. Ну, скажите, откуда такой вздор может возникать?!“

Нельзя отрицать, что даже в частных письмах Н. К. Рерих достойно и сдержанно отнесся к уколам и резкой критике Игоря Эммануиловича. „Все это — текучая вода!“— вот, собственно, смысл рериховской оценки случившегося — смысл, вытекавший, может быть, столько же из его личной мудрости, сколько из глубокого преклонения перед восточной философией. „Не надо большой суеты, не надо незалечимых обид! Все это бывало и раньше... и все проходит и тает, рассеивается понемногу, как случайное темное облачко на синем небе!“ Так мог размышлять гималайский отшельник.

И как будто эта „мирная политика“ дала плоды. Через семь лет, уже после Великой Отечественной войны, неожиданно завязывается переписка между И. Э. Грабарем и Н. К. Рерихом, причем протекала эта переписка в самом дружеском духе. 24 июля 1946 года Рерих пишет: „Вот Грабарь пишет (должно быть, Грабарь первым написал Рериху, а тот принял его инициативу благосклонно.— *В. Б.*) о глубоком внимании [советских] правителей к Академии наук, к ученым, к учителям. Только что получили от него письмо с этими ценнейшими сведениями... Следим за новыми достижениями. Не мало удалось здесь поработать во Славу Русскую за эти годы, и такие посевы нужны безмерно. Народы во множестве своем верят Сов[етскому] Строительству и молодежь ждет ободрения и напутствия“.

А затем вопрос о возвращении Н. К. Рериха в СССР становится постоянной темой его переписки с И. Э. Грабарем.

„Зовут, зовут!— пишет Рерих в письме от 7 ноября 1946 года.—Поредел строй наших сверстников. Грабарь сообщает о кончине Лансере, Богаевского (голову ядром оторвало в Крыму), Билибина, Лукомского, Самокиша, Яремича и др. Пусть молодежь крепнет“.

В феврале 1947 года доходит до забавного qui pro quo между Грабарем и Рерихом,— qui pro quo, в которое вплетено и мое имя. 14 февраля 1947 года Николай Константинович, выражая добрые чувства по поводу разных событий в моей личной жизни, пишет: „Еще радовались [мы] тому, о чем Вы и не подозреваете. В своем декабрьском письме Грабарь сообщает достоверно: „Булгаков вернулся“. „Ну-нэ“... как говорят в Праге, так сказал и я. Не поверю, чтобы В. Ф. укатил без объявки. И вот вчера подают с почты

Ваше письмо,— так оно и есть! Наше чутье пересилило „неопровержимое“ сведение. Вполне понимаем Ваши соображения, тем более, что везде Вы преданно служите нашей любимой Родине. Вот и мы маячим на Гималаях во Славу Русскую“.

Наконец, беру последнее письмо Н. К. Рериха от 10 октября 1947 года — письмо, написанное им за два месяца до смерти. В нем также дружеские упоминания о И. Э. Грабаре и ссылки на его сообщения:

„. . .Грабарь пишет много о благоустройстве жизни художества. Между прочим, он сообщает, что моя серия „Красный всадник“ (привезенная нами в Москву в 1926 году) находится в Музее Горького в Горках, где он жил и скончался. Вдвойне этому я порадовался. Во-первых, А[лексей] М[аксимович] выказывал мне много дружества и называл великим интуитивистом. Во-вторых, семь картин „Красного всадника“ — Гималайские, и я почуял, что в них А[лексей] М[аксимович] тянулся к Востоку.

. . .В своем последнем письме Грабарь описывает строящийся академический поселок в Абрамцеве. . .“

Вероятно, в эти годы Н. К. Рерих писал и самому И. Э. Грабарю. Эти письма мне неизвестны, но, во всяком случае, мы вправе утверждать, что добрые отношения между двумя выдающимися ветеранами русского искусства были в конце их жизни полностью восстановлены. О неосмотрительной критике одного из них по адресу другого было забыто. Мне кажется, что я не ошибусь, если скажу, что примирила Грабаря и Рериха их общая любовь к Родине.

Зимой 1947 года меня посетил в Праге по поручению одного из самых уважаемых мною людей — В. А. Веснина, тогдашнего президента Академии

архитектуры, сотрудник этой Академии архитектор В. А. Лавров, имевший едва ли не главной целью передать мне привет от ныне покойного, незабвенного Виктора Александровича. Разговаривая с Лавровым, я, между прочим, расспрашивал его о старых москвичах.

Задал вопрос и о И. Э. Грабаре, которому должно было исполниться уже семьдесят пять лет и о котором я давно ничего не слыхал.

— Жив?

— Как же, жив!

— И по-прежнему деятелен?

— О да! Все летает...

— Летает?!

Я был глубоко поражен. Московский архитектор употребил тот самый термин, который я, бывало, употреблял обычно, когда заходила речь о необыкновенной трудоспособности и подвижности Игоря Эммануиловича... лет двадцать пять тому назад.

Вопрос мой поистине преисполнен был „священного ужаса“: как мог „летать“ Грабарь теперь, в 1947 году?!

— Да, летает! — подтвердил Лавров.

Эта жизне- и дееспособность маститого московского деятеля поистине поражала.

Потом, вернувшись в СССР и посетив Москву, я узнал, что И. Э. Грабарь вел исключительно гигиенический образ жизни и, между прочим, никогда не ложился спать позже десяти часов вечера. Ни на одном собрании, как бы оно ни было важно, его нельзя было задержать после десяти часов. Игорь Эммануилович доставал часы и говорил:

— Через четверть часа исполняется десять часов, и я ухожу. Поэтому, если вам угодно выслушать мое мнение, прошу предоставить мне слово немедленно!

Его желание тотчас удовлетворялось.

Такую же пунктуальность проявлял И. Э. Грабарь при посещении „службы“ — Института истории искусства Академии наук СССР, директором которого он состоял: ежедневно являлся в здание Института ровно за десять минут до начала служебного времени. По нему швейцар проверял время.

Наряду с этим рассказывали об отзывчивости И. Э. Грабаря по отношению к художникам, нуждавшимся в материальной помощи: помощь эта всегда охотно им оказывалась.

В 1951 году отмечалось восьмидесятилетие И. Э. Грабаря. Проживая в Ясной Поляне, я отправил ему в Москву приветственное письмо, в котором, между прочим, писал: „Я всегда учился и продолжаю учиться у Вас, как надо жить и работать. На душе всегда становится тепло, когда встречаю Ваше имя в журналах и газетах“.

В ответ прилетела записка И. Э. Грабаря (от 28 апреля 1951 года):

„Глубокоуважаемый Валентин Федорович, сердечно признателен за приветствие! Получив в свое время Ваше письмо из Праги, я понял из него, что Вы возвращаетесь восвояси и вот-вот объявитесь в Москве. Не отвечал, поджидая Вас, и вдруг получаю Ваше письмо, да еще из Ясной Поляны. Сбылась мечта!

Очень бы хотелось повидать Вас. Когда будете в Москве, позвоните... (следует указание телефонов). Столь о многом надо бы поговорить!..

Крепко жму Вашу руку. Очень Вас любящий...“

Эта записка — как будто „неважная“ по содержанию, но ее живой язык, тон и чувства — отнюдь не старческие.

Сговорившись с Игорем Эммануиловичем по телефону, я посетил его на его даче в Абрамцеве 30 августа 1951 года, по окончании „большого сезона“ в Ясной Поляне.

К величайшему своему удивлению, я нашел совершенно такого же И. Э. Грабаря, какого покинул в Москве двадцать восемь лет тому назад, в 1923 году. Тот же летающий коренастый крепыш, с круглым розовым лицом и голым черепом. Точно я и не уезжал никуда! Точно вчера только виделся с Игорем Эммануиловичем!..

Недаром и в своем литературном альбоме я увез в этот день из Абрамцева такую „молодую“ запись Игоря Эммануиловича:

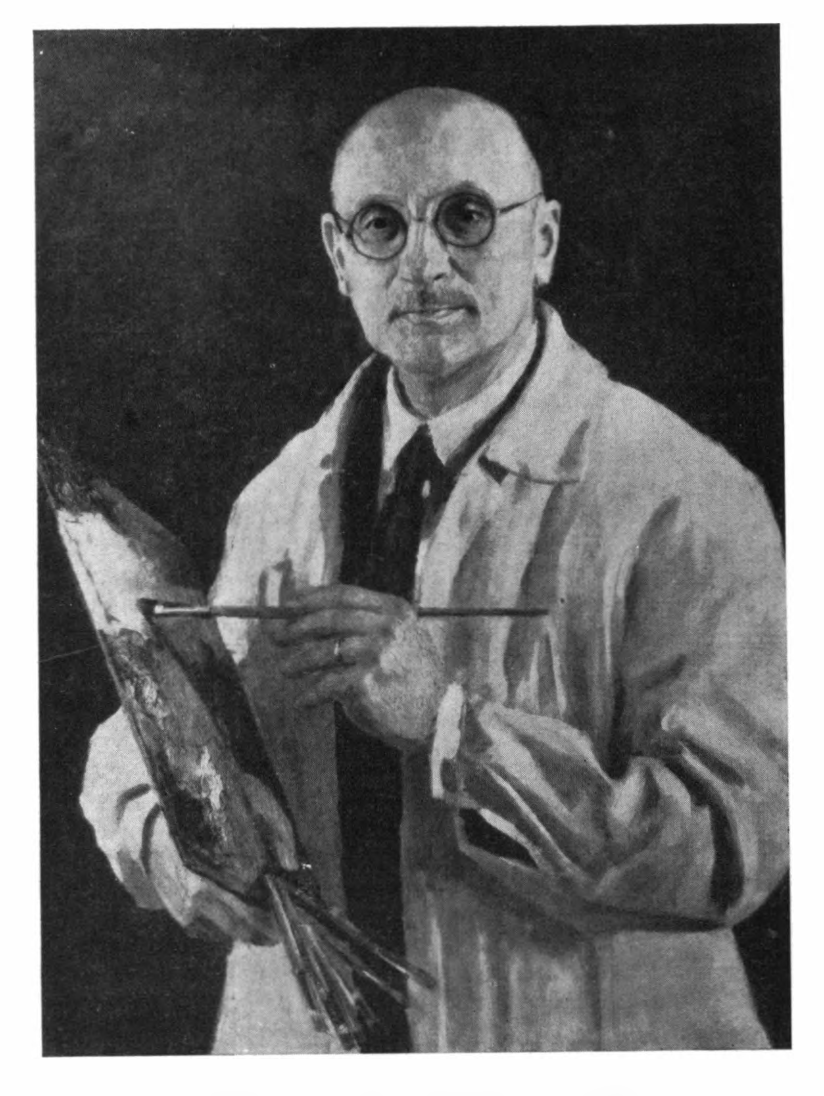
„28 лет, как мы с Вами, дорогой Валентин Федорович, не видались, а ничего не изменилось,— все такие же жизнерадостные энтузиасты, и есть, что вспомнить о прошлом и чему радоваться в настоящем.

Счастлив приветствовать Вас у себя в Абрамцеве сего 30/VIII 1951 г.“

Игорь Эммануилович показал мне свою дачу, построенную в исключительно живописной, холмистой и лесистой местности. Удивительно легко поднялся со мною на балкон третьего этажа и, с улыбкой выслушав мои возгласы восхищения неожиданно открывшейся сверху чудесной панорамой чисто русского пейзажа, произнес:

— Вот только ради этого я и сижу здесь!..

Затем мы пообедали — с ним и с его супругой, я полюбовался начатым им большим портретом его взрослой дочери, обо всем и обо всех вспомнили и поговорили, и я в последний раз пожал руку замечательному художнику, деятелю и человеку.



И. Э. Грабарь. Автопортрет. 1934.

Не раз приглашал я Игоря Эммануиловича побывать в Ясной Поляне. 15 июня 1953 года он ответил на одно из таких приглашений:

„Очень рад, что на родине, да еще столь радужно-перспективной, Вам живется лучше, нежели на чужбине, и я счастлив за Вас, особенно за Ваше восстановление в любимой и родной Ясной Поляне... Спасибо за приглашение, но едва ли, по чудовищной загруженности, смогу им воспользоваться“.

„По чудовищной загруженности“... Это на девятом-то десятке лет!..

Тут, вспоминая снова его конфликт с Рерихом, хочу отдать себе отчет в том, в чем сходились и в чем были различны как типы эти два выдающиеся наши соотечественника.

Ну, разумеется, оба жили всецело в искусстве, и это—самая важная их черта. Но, как мне кажется, Н. К. Рерих по духу принадлежал все-таки к старой, барско-интеллигентской России, к ее философско-идеалистическим кругам. Это—человек традиций, и традиций глубоких и часто прекрасных. Отсюда его степенность, даже величавость, известная доля мистицизма. На той же почве выросли: любовь художника к широким, пышным и громким, но иной раз не очень определенным идеалистическим планам и предприятиям; живопись—одухотворенная, эффектная, сильная, но подчас однообразная по внешним приемам; язык—медлительный, томный, старорусский, изобилующий словами, уже не употребляющимися новым поколением. Словом, аристократизм во всем: и в мышлении, и в творчестве, и в жизни, и в отношении к людям, и в меценатстве, и в других по большей части, впрочем, добрых и великодушных стремлениях и пожеланиях.

И. Э. Грабарь, наоборот, стоит рядом с Рерихом как настоящий демократ, слуга народа, от внутренних, творческих озарений идущий обязательно ко всем, к массам, которым он служит с высшей добросовестностью, забывая подчас и себя: недаром приходится ему попадать иной раз, при всей трезвости и зрячести, в трудные и даже опасные положения. Это — рабочий, не гнушающийся, когда нужно, черного труда, а не барин. И для него, как для Рериха, свет жизни — в достижениях искусства, но не только своего, собственного, а и чужого — в достижениях искусства как понятия собирательного, общенародного. Сделать для народа, для искусства, для просвещения народа искусством как можно больше — вот какая задача стояла перед Грабарем всю жизнь, и он служил ей без отдыха и без срока. И действительно, умер на посту.

Как же нам не быть благодарными Грабарю!?

Сергей Дмитриевич Меркуров
1881—1952

Из времен молодости глядит на меня лицо тридцатилетнего, высокого и красивого, изящно одетого человека с черными смеющимися глазами за очками, с продолговатой черной бородкой, с не очень гладко причесанными волосами на голове и с широкой, веселой улыбкой. Это — скульптор Сергей Дмитриевич Меркуров, экспонент Толстовской выставки в Москве в 1911 году. Он снял маску с лица умершего Л. Н. Толстого в Астапове и затем, на основе этой маски, создал красивый, глубокий по содержанию и несколько стилизованный по форме бюст Толстого, а также скульптурный портрет „Л. Н. Толстой на смертном одре“: голова Льва Николаевича покоится в углублении большой глыбы темно-розового камня.

Кроме маски, скульптором снят был и слепок кисти правой руки великого писателя.

Масок Толстого изготовлено было Меркуровым и выставлено, собственно, две: одна подлинная, гипсовая, с несколько неприятной, страдальчески искривленной линией рта и с застрявшими в гипсе короткими обрывками седых волос из бороды и усов Толстого; другая бронзовая, корригированная художником, в ней выражению страдания придан благородный, духовный оттенок.

Позже эти маски перешли в Толстовский музей в Москве, в устройстве которого Сергей Дмитриевич также принимал участие.

С. Д. Меркуров поражал в молодости своей жизнерадостностью, веселостью и неиссякаемым и, так ска-

зать, всегда готовым к услугам остроумием. Таким он был и на выставке, и в доме номер восемнадцать по Поварской (ныне улица Воровского), при инсталляции Толстовского музея, и на тех дружеских сходках и вечеринках, где встречались по окончании Толстовской выставки ее участники.

И никому из нас тогда и в голову не приходило, какой сложный и трудный путь успел проделать молодой скульптор до этой первой встречи с представителями московской общественности на выставке в память великого русского писателя.

В самом деле: рождение в маленьком армянском городке близ турецкой границы, тифлисское реальное училище, Киевский политехнический институт и деятельное участие в студенческом революционном движении, Швейцария и философский факультет Цюрихского университета, увлечение изобразительным искусством... Отец пишет с Кавказа: „Не вздумай стать художником, художники живут на четвертом этаже и их хоронят на общественный счет".

— Но я,— рассказывал Сергей Дмитриевич,— уже жил на пятом этаже, а о похоронах мало заботился!..

Начав в 1902 году занятия скульптурой в частной мастерской А. Майера в Цюрихе, Меркуров продолжал их в 1902—1905 годах в Мюнхене, в Академии художеств, мечтая об Италии, стране, полной памятников классического искусства, и не имея средств на поездку туда, он с двумя товарищами пешком пересекает Альпы. Оборванные, в стоптавшейся обуви, полуголодные молодые люди обходят знаменитые итальянские города: Рим, Флоренцию, Падую, Верону... Любуются прославленными творениями архитектуры, живописи и скульптуры... Ночуют иногда под открытым небом...

Далее следует возвращение в Мюнхен, а затем поездка в Париж для осмотра Лувра и других музеев столицы Франции, ознакомление с „новым“, декадентским искусством, резко оттолкнувшим молодого скульптора.

В общем, С. Д. Меркуров пробыл за границей немало лет. И — замечательно — никому из своих товарищей по устройству Толстовской выставки и музея — ни слова о своем необыкновенном пути, о своем прошлом! Он общался и работал со всеми нами так, точно был самым обыкновенным российским гражданином и не испытывал никаких приключений за пределами Родины, в погоне за идеалом всестороннего интеллектуального развития, за „синей птицей“ высокого искусства. И только при последних наших встречах, через несколько десятков лет, коснулся Сергей Дмитриевич в беседе со мной своих странствий в молодые годы по „землям иным“. С обычным своим юмором рассказывал он, между прочим, о том, как со своими товарищами пробрался на остров Капри, где виделся с А. М. Горьким.

— Но Горький, кажется, был смущен нашим запущенным видом и не мог понять, откуда только взялись на прекрасном острове эти трое веселых и даже дерзких по своим речам и манерам русских молодых людей... Так или иначе, беседа наша с ним не затянулась...

Увлекшись образом Л. Н. Толстого, С. Д. Меркуров создал большую статую писателя, высеченную из темно-розового песчаника. Чтобы удостовериться в сходстве статуи с оригиналом, он пригласил вдову Толстого Софью Андреевну и старшего сына писателя, товарища председателя Толстовского общества С. Л. Толстого в свою мастерскую для осмотра произведения. Закончена была лишь верхняя часть статуи. Об осталь-

ном можно было судить по изготовленной художником модели. Софья Андреевна, как она мне потом рассказывала, выразила энергический протест против намерения скульптора укрепить мощный торс Толстого на хилых, согнутых старческих ногах. „Ноги у Льва Николаевича были прямые, и он держался всегда прямо!“— уверяла она художника. То же подтвердил и Сергей Львович. Верхняя часть статуи, голова, выражение лица вполне удовлетворяли вдову и сына Толстого. И скульптор послушался их голоса: отказавшись от своего первоначального и, как он сам признавал, до известной степени тенденциозного намерения изобразить Толстого на шатких ногах, он гранитную статую вывел как бы прямо из земли, совсем не высекая ног.

Надо сказать, что этот принцип — тщательно разрабатывать только верхнюю часть фигуры, а нижнюю маскировать, скажем, длинной кавалерийской шинелью, опускающейся до пола, или профессорской мантией — возобладал потом в работах Меркурова (стоит вспомнить, например, памятник К. А. Тимирязеву в Москве).

Очень сложной и полной перипетий оказалась история большой меркуровской статуи Л. Н. Толстого, долго стоявшей в мастерской скульптора. Статую приобрел известный московский меценат Шахов и принес ее в дар Толстовскому обществу в Москве. Предполагалось соорудить памятник Толстому на Миусской площади, но там строился большой новый храм во имя св. Александра Невского, и реакционные круги московского буржуазного общества запротестовали против постановки памятника „еретику и анархисту“ в непосредственном соседстве с храмом, поэтому вопрос о сооружении монумента затянулся вплоть до Октябрьской революции. Скульптор был занят новыми

задачами. О статуе Толстого на некоторое время забыли. Так как с прекращением деятельности Толстовского общества статуя, как и Музей Толстого, учрежденный обществом, перешли в ведение Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины, музей поднял в Отделе вопрос о постановке статуи как памятника на одной из московских площадей. В Отделе состоялось по этому поводу большое собрание с участием ряда видных архитекторов (в том числе А. В. Щусева), на котором я в качестве заведующего музеем сделал сообщение о статуе работы Меркурова. Однако выяснилось, что большинство архитекторов отрицательно относилось к использованию этой статуи как памятника Толстому. Не знаю, с чьей „нелегкой“ руки утвердилось мнение о невысоких художественных достоинствах творения Меркурова (стилизация!) и о недостаточно убедительной передаче сходства. В связи с этим мне задан был вопрос, похоже ли изображен Л. Н. Толстой в статуе Меркурова. Я ответил утвердительно.

Кстати, это надо сказать о всех меркуровских изображениях Толстого. Каким бы ни был его Толстой — задумчивым, сумрачным, замкнутым, реалистичным или стилизованным,— это все-таки был Толстой. Большинство скульпторов, изображавших Толстого до Меркурова (Трубецкой, Гинцбург), видели Толстого — Меркуров его не видел, и тем не менее он удивительно, не хуже видевших, передавал в своих работах и внешнее сходство, и дух Толстого.

Участники совещания в Отделе по делам музеев, однако, восклицали:

— Но почему музей Толстого ставит вопрос об использовании в виде памятника именно статуи работы

Меркурова?! А почему не статуи какого-нибудь другого скульптора?!

— Да хотя бы потому,— отвечал я,—что это единственная существующая в данное время статуя, никакой другой статуи Толстого из прочного материала — бронзы или гранита — нет!..

Но архитекторы, а за ними и Отдел по делам музеев все же не давали своей санкции на установку меркуровской статуи на какой-либо из площадей Москвы.

— Скульптор протестует,—говорил я,— против того, что статуя остается запертой в его мастерской!

— Мало ли что! Да, кстати,— сказал мне кто-то,— ведь статуя была пожертвована Шаховым Толстовскому обществу?

— Да.

— Ну, так и поставьте ее где-нибудь на дворе Толстовского музея или хотя бы в парке при хамовническом доме Толстого!.. А большой, настоящий памятник Толстому будет поставлен позже...

Эта идея показалась мне выходом из создавшегося положения. Обсудив снова вопрос в Толстовском музее и в Отделе по делам музеев (управляющим делами состоял большой друг нашего музея С. А. Детинов), мы решили вывезти статую Толстого из мастерской Меркурова и водрузить ее на территории национализированного Совнаркомом дома Льва Толстого на улице Л. Толстого (бывшего Долго-Хамовнического переулка).

Заместитель заведующего музеем и домом Л. Толстого дочь писателя Т. Л. Сухотина-Толстая, посетив президиум Московского Совета рабочих и красноармейских депутатов, исходатайствовала ассигнование в размере шестидесяти тысяч рублей на расходы по

перевозке статуи в Хамовники, на возведение пьедестала и на инсталляцию памятника. Деньги эти, успевшие за короткое время потерять часть своей ценности ввиду происходившего в те годы падения курса рубля, выданы были мною на предварительные расходы С. Д. Меркурову. Через некоторое время, зимой, доставлены были на дровнях во двор Дома-музея в Хамовниках огромные глыбы необработанного гранита для пьедестала. Летом предстояла их обработка.

На этом и закончилось мое личное участие в постановке памятника Л. Н. Толстому, так как мне пришлось затем надолго покинуть Москву. Когда же я вернулся, то нашел статую Толстого работы Меркурова уже возвышающейся посреди большого сквера на площади Девичьего Поля: она была поставлена там в 1928 году.

Интересно, что гипсовый отливок статуи Толстого оказался во владении клоуна В. Л. Дурова, который в 1920 году подарил его Толстовскому музею. На широченной подводе я перевозил эту массивную статую, разделенную на три части, из „Уголка Дурова“ на Старой Божедомке в здание музея на улице Кропоткина, где она была снова составлена и установлена в углу большого зала.

Думаю, что работа С. Д. Меркурова над образом Л. Н. Толстого, участие его в Толстовской выставке, общение с семьей и близкими великого писателя, поездки в Ясную Поляну и в Астапово, не говоря уже об огромном впечатлении от ухода и гражданских похорон Толстого, все это не могло остаться без той или иной доли идеологического воздействия на художника.

До отъезда из Москвы в 1923 году я успел полюбоваться еще двумя большими статуями работы Мер-

курова, установленными в 1918 году на Цветном бульваре: „Ф. М. Достоевский“ и „Мысль“. По мнению художественной критики, статуи эти „отличаются схематизмом, отвлеченной обобщенностью форм, стилизацией“ [1]. Но я бы сказал, что при всем том обе статуи являются свидетельством дарования художника: они производят на любого зрителя сильное впечатление.

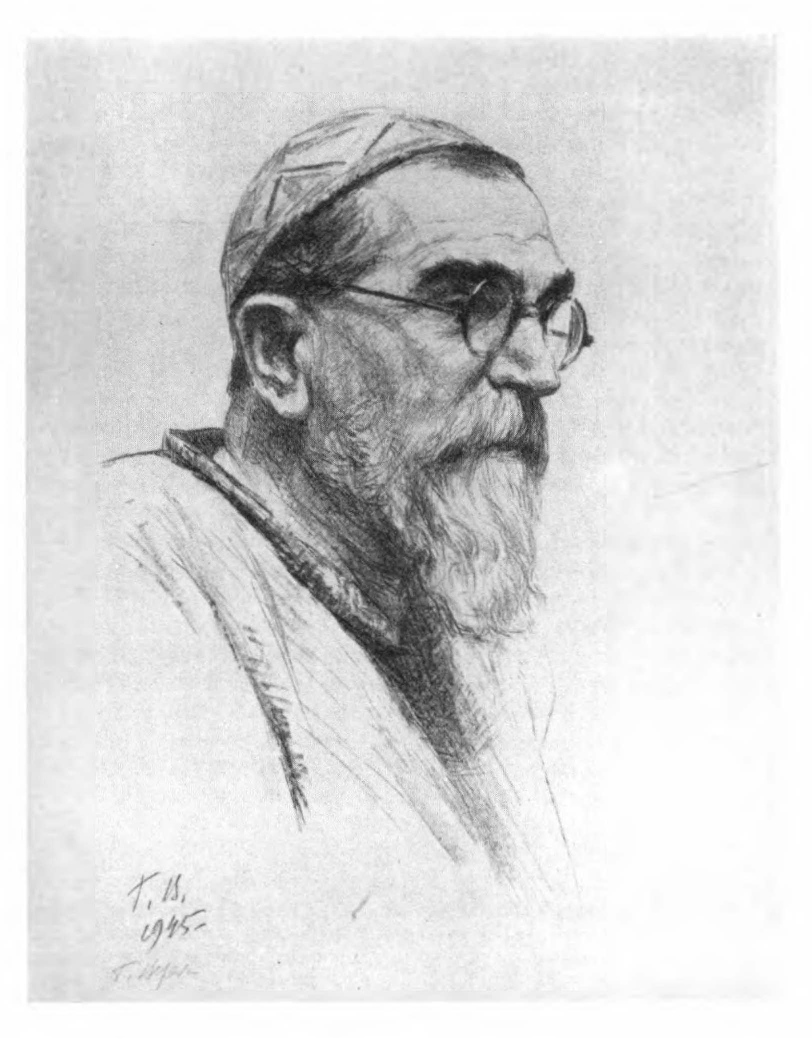
Шли годы. Молодые люди превращались в пожилых, пожилые — в стариков, старики... если они не сдавались, работали из последних сил и шли вперед.

В июне 1951 года, проживая в Ясной Поляне, я получил от народного художника СССР С. Д. Меркурова письмо, в котором он писал: „Был бы бесконечно счастлив увидеть Вас у себя — если будете в Москве и даже погостите у меня! Я мало выезжаю — был у меня инфаркт, и до сих пор не оправлюсь никак, хотя и работаю. Добраться до меня не трудно: самое простое — позвонить по телефону, и я пришлю на вокзал машину, или же позвонить с вокзала и я вышлю машину к метро. От метро Измайлово машина довезет Вас ко мне в 1 $^1/_2$ минуты. Очень хотелось бы Вас повидать. В Измайлове у меня усадьба (подарил мне в 1920 году Владимир Ильич), и здесь хорошо. Много зелени, и кстати посмотрите мои мастерские. Я Вам дам маску Сергея Львовича, руку и ногу (слепки) [2]. Буду Вас ждать.

---

[1] [Р. Аболина]. Сергей Дмитриевич Меркуров. Мастера советского искусства. М.—Л., „Советский художник“, 1950, стр. (ненумер.) 9.

[2] Должен сознаться, что я испугался перспективы получения стольких частей тела моего покойного друга, старшего сына Л. Н. Толстого, хотя бы и в слепках, но, к моему благополучию, С. Д. Меркуров потом, кажется, просто забыл о своем обещании. *(Прим. автора.)*



Г. С. Верейский. Портрет С. Д. Меркурова. 1945.

Разрешите после 30-летней разлуки обнять Вас. Ваш С. Меркуров".

„ . . .Как мне хотелось бы поскорее проехать к Вам и обнять Вас,— отвечал я Сергею Дмитриевичу,— побеседовать с Вами и, может быть, вспомнить, как мы вместе работали над устройством Толстовской выставки, из которой родился Государственный музей Л. Н. Толстого: оба мы были молоды, счастливы. . . Я, конечно, вполне в курсе Вашей замечательной художественной работы. . . Вам удалось развернуться во всю ширь и глубину Вашего исключительного дарования".

В самом деле, за годы нашей многолетней разлуки С. Д. Меркуровым создан был ряд замечательных произведений: всем известных памятников, статуй и бюстов, интереснейших скульптурных групп. Работы Меркурова находились не только в Москве, но и в ряде крупных городов нашей страны, и его имя, как скульптора, приобрело всесоюзную известность.

Впервые в ответ на приглашение Сергея Дмитриевича я посетил его с дочерью Олей в Измайлове 28 июня 1951 года.

Приезжаем. Высокий деревянный забор. Ворота, как в каком-нибудь провинциальном городе, собачий лай из-за ворот. Нажимаю кнопку электрического звонка. Нас впускают, отгоняют собак. Ведут в старый, потемневший от времени, одноэтажный, с мезонином, деревянный дом. Резные наличники окон. Двор похож на открытую галерею какого-то музея: он полон статуй и скульптурных групп, которые мы пока не успеваем разглядеть как следует. Ко двору примыкает большой сад. Деревья в усадьбе — это часть Измайловского парка. И в саду, и во дворе вокруг дома — живописный беспорядок и следы запущенности, едва ли не

искусственной. По крайней мере, позже дочь скульптора Ариадна Сергеевна сказала мне, что Сергей Дмитриевич „так любит“.

Большая застекленная терраса — целый зал. Это — гостиная, кабинет и спальня художника. Тут и нахожу его, постаревшего внешне, поседевшего, но, по-видимому, нисколько не изменившегося внутренно, такого же веселого, живого и приветливого, как раньше. Он болен, болен сердцем и лежит, или, вернее, полулежит в постели. Мы дружески обнялись и расцеловались. Знакомлю с ним дочь. Начались взаимные расспросы и рассказы. Сергей Дмитриевич сообщил, между прочим, что как раз за день до этого, ночью, он пережил сильнейший сердечный припадок, едва не оборвавший его жизнь. Но об этом говорилось спокойным, деловым тоном и даже с улыбкой: чувствовалось, что человек стоит „надо всем этим“.

— А еще недавно я совсем хорошо себя чувствовал! — говорит Меркуров. — О болезни и помину не было. Да, вот оно — свидетельство моего здоровья!

И он указывает на трехлетнего сына Федю, играющего тут же, у его постели. Это ребенок от второй жены Сергея Дмитриевича, Татьяны Антоновны, серьезной молодой женщины, по профессии учительницы.

Возрастная разница между двумя взрослыми дочерьми Сергея Дмитриевича Ариадной и Мариной, его старшим сыном — молодым ученым Георгием Сергеевичем и этим маленьким мальчиком, конечно, очень велика.

Сергей Дмитриевич вспоминал о старых временах, о наших общих знакомых, рассказывал о своих работах — между прочим, о работе над моделью нового

памятника Н. В. Гоголю в Москве, которым предполагалось заменить старый памятник, работы скульптора Н. А. Андреева,— расспрашивал о том, как я устроился в Ясной Поляне, насколько сохранился дом Толстого со всей его обстановкой, интересовался прохождением университетского курса моей дочерью Олей. Словом, был оживлен, словоохотлив и никак не походил на больного, так что казалось даже странным, почему он в этом благополучном состоянии должен лежать под одеялом на широкой постели и вести беседу, опираясь локтем о подушку.

Увлекшись, Сергей Дмитриевич со свойственным ему остроумием рассказал веселый анекдот из своего прошлого, а увидев, с каким восхищением этот анекдот был нами принят, принялся рассказывать другой, третий...

Его речь прервана была приходом неожиданных гостей — двух представителей Комитета по делам искусств. Они сообщили, что модель памятника Гоголю, которую они осмотрели во дворе, едва ли подойдет для памятника.

— Хотелось бы видеть что-то более популярное, простое...

— Пожалуйста! — ответил скульптор. — Я долго примеривался к этой статуе... Ада, — обратился он к дочери,— принеси, пожалуйста, доску со статуэтками Гоголя! Я познакомлю товарищей с разными проектами статуи, с тем, как она мне представлялась.

Ариадна Сергеевна принесла из другой комнаты широкую доску, на которой установлено было от десяти до пятнадцати маленьких глиняных статуэток, изображавших молодого Гоголя в самых разнообразных положениях.

Представители Комитета осмотрели все статуэтки и заявили, что ни один проект не подходит.

— Надо создавать что-то другое, новое...[1]

Тут к постели Сергея Дмитриевича придвинули большой стол, накрыли его для обеда, принесли кушанья и пригласили всех садиться за стол.

Между тем число гостей пополнилось еще артисткой оперы Большого театра Е. Д. Кругликовой, расцеловавшейся с Меркуровым при встрече и обратившейся к нему на „ты". Кругликова заявила, что заехала только справиться о здоровье Сергея Дмитриевича, от обеда отказалась и, просидевши несколько минут, покинула дом.

За столом Сергей Дмитриевич, обедавший вместе со всеми, оживленно рассказывал о своей жизни, в частности о встречах с В. И. Лениным и А. В. Луначарским.

Тотчас после обеда представители Комитета встали, простились, сославшись на недосуг, и покинули дом.

Беседа, обед утомили Сергея Дмитриевича. Ему пора было отдохнуть. Однако он просил нас с Олей задержаться, не уезжать и осмотреть сначала его работы, мастерские, а потом снова зайти к нему.

— А я тем временем и отдохну и сделаю вам запись в альбом, как вы желали! — говорил он.

Осмотр огромной выставки или, быть может, еще правильнее было бы сказать, огромной ф а б р и к и и с к у с с т в а, возникшей вокруг С. Д. Меркурова, мы с дочерью произвели в сопровождении и под руковод-

[1] Известно, что изготовление нового проекта, а затем и памятника согласно этому проекту поручено было впоследствии скульптору Н. В. Томскому. *(Прим. автора.)*

ством секретаря художника В. Е. Жукова. Тут, на территории усадьбы, производились работы по изготовлению копий статуй и бюстов, во исполнение заказов, поступивших из разных концов Советского Союза, оканчивались некоторые работы по моделям и рисункам скульптора, малые по размерам скульптурные произведения превращались в большие, большие в малые и т. д. Не описываю специальные технические приемы и изобретения, применявшиеся при этом и показавшиеся мне исключительно интересными и ценными.

Из находившихся под открытым небом монументальных скульптур особенно поразила меня гранитная группа „Смерть вождя“: четверо рабочих несут на плечах, на носилках, тело Ленина. Столько высокого пафоса вложено в эту композицию, такое безмерное горе выражают мощные, но как бы внутренно сокрушенные фигуры рабочих со склоненными головами, что и зритель не может не испытывать потрясающего впечатления при созерцании трагической группы.

В. Е. Жуков сообщил, что глыба серого гранита, из которой высекалась замечательная группа, весила шестьдесят две тонны. Поражали труд и искусство, преодолевшие сопротивление этой грубой, аморфной, первобытной гранитной массы!

— Почему же это произведение не выставлено ни в каком-нибудь музее, ни где-нибудь на площади или в парке, например, перед домом Ленина в Горках?! — спрашивал я у Жукова.

— Есть некоторые возражения против этой скульптуры.

— Какие же?

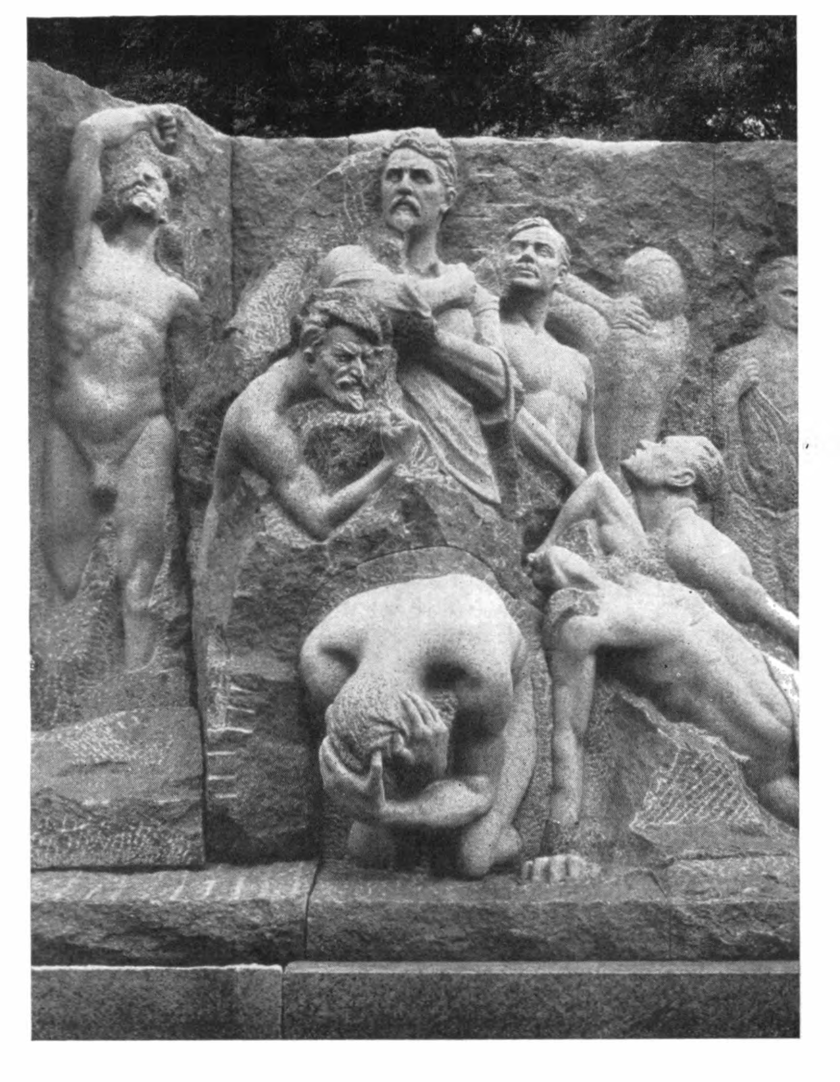
— Фигура Ленина хоть и прикрыта покровом, но

изображена обнаженной. Вы видите грудь и руки, выступающие из-под покрова.

Правда. И надо сказать, что эта любовь к обнаженному телу действительно характерна для Меркурова, как и для всякого скульптора. Она, между прочим, особенно ярко сказалась в работе Меркурова над памятником двадцати шести бакинским комиссарам. Но в обоих произведениях, то есть и в группе „Смерть вождя" и в памятнике бакинским комиссарам, показывая обнаженные тела, Меркуров как бы возводит подвиг, героическую смерть на высшую ступень общечеловеческой, идеальной, неумирающей, императивной красоты!

Второе произведение, поразившее меня во время осмотра, был памятник двадцати шести бакинским комиссарам. Это была стена красного гранита длиною в двенадцать метров и высотою в пять метров, вдоль которой изображены то в виде круглой скульптуры, то в виде горельефов и барельефов фигуры руководителей борьбы азербайджанского народа за Советскую власть, злодейски расстрелянных английскими интервентами с помощью эсеров в 1918 году. Памятник, над которым скульптор работал с 1924 по 1946 год, замечателен по выразительности и разнообразию положений отдельных фигур ожидающих своей трагической участи героев. Как живой, стоит до сих пор в памяти бесстрашно, гордо выпрямившийся, с вдохновенным лицом Степан Шаумян.

Мы видели во дворе и в закрытых помещениях в саду ряд интересных работ: модель памятника — „танцующий" на ветру Гоголь с развевающейся пелериной плаща за спиной (несколько гипертрофированная стилизация), не очень мне понравившуюся статую



С. Д. Меркуров. Памятник двадцати шести бакинским комиссарам. Фрагмент. 1924—1946.

Кутузова (как-то искусственно омоложенного), красивый бюст писателя А. Н. Толстого, несколько портретных голов Льва Толстого разной величины и другие. Тут же стояла каким-то образом попавшая сюда большая беломраморная статуя Екатерины II работы Опекушина: все подробности богатого и пышного туалета царицы, обильно украшенного кружевами, скрупулезно высечены скульптором. Когда я позже снова посетил С. Д. Меркурова, то уже не нашел во дворе статуи улыбающейся императрицы: она была куплена уполномоченным одного из кавказских музеев, забиравшего, по словам Сергея Дмитриевича, „все, что попадало под руку".

Огромное впечатление произвело на нас расположенное на грандиозной, высокой и широкой, стене в одном из надворных строений собрание посмертных гипсовых масок, снятых С. Д. Меркуровым с лиц выдающихся политических деятелей, ученых, писателей и мастеров искусства. Десятки масок! Ленин, Калинин, Дзержинский, Свердлов, Фрунзе, Горький, Лев Толстой, А. Н. Толстой, Маяковский, Качалов, Ильф... всех не перечислишь! И как индивидуальны все маски! Человек даже и в смерти силен и по-своему прекрасен. Но следы последней борьбы, однако, слишком явственны на лицах... Рассматривать и изучать это собрание могут, конечно, только люди с крепкими нервами или с верой в неуничтожимую смертью духовную сущность. На мою двадцатидвухлетнюю дочь, еще мало знавшую о смерти, собрание произвело потрясающее впечатление.

В 1951 году я, кажется, преувеличивал физические силы С. Д. Меркурова, потому что, вернувшись в дом после осмотра двора, парка и мастерских, еще успел

договориться с ним об изготовлении проекта четырех надгробных гранитных плит на могилы вдовы Л. Н. Толстого и его родственников на фамильном кладбище Толстых в деревне Кочаки близ Ясной Поляны.

Сергей Дмитриевич вручил мне альбом со своей записью, а затем мы сердечно попрощались, и машина художника доставила нас к ближайшей станции метро.

После этого я посетил С. Д. Меркурова еще раз или два, как-то ночевал в мезонине старого дома в Измайлове, мы обменялись также несколькими письмами — деловыми (о плитах) и неделовыми, сердечными. Из писем Меркурова я видел, что тяжелобольной скульптор при каждой представлявшейся возможности продолжал свою работу. Бодрое настроение и остроумие не покидали его.

11 октября 1951 года С. Д. Меркуров писал: „. . .Несколько часов в день работаю. Закончил новый бюст Н. В. Гоголя, проект памятника, бюст Филатова — педиатра, медаль С. И. Вавилова, проект памятника Марксу и Энгельсу для Берлина (если одобрят, будет хорошо!) и т. д., и т. д. Как видите, „кряхтим". Жалею, что уже нет тех сил — знаете, когда около меня гремело и грохотало?!

А я думал, что старики притворяются, когда появляется палка в руках. Голова пока светлая, иногда побаливает, это хорошо: дает о себе знать, что де я, мол, у тебя еще на плечах, не забывай этого!"

В письме от 31 октября того же года: „Здоровье мое неважное. Работаю и ложусь в постель. Все время боли в области сердца. При крематории я бы завел склад „запасных" частей (брать у покойников — сердца, печенки, почки и пр.), но не мозги. А то все перепутается! Куинджи мне говаривал: „Ты прав — не

умереть страшно, а умирать!“ Я эти слова все время вспоминаю“.

С. Д. Меркуров окончил счеты с жизнью 8 июня 1952 года.

Да будет мне позволено завершить этот очерк записью С. Д. Меркурова, сделанной им 28 июня 1951 года в моем литературном альбоме, — записью, где он предстает перед нами еще живым и бодрым:

„1911 год. Москва — Исторический Музей — Выставка памяти Л. Н. Толстого.

Потом — Ясная Поляна — статуя Л. Н. Толстого (1913 г.), позднее — Валентин Федорович — наши встречи

и теперь 1951 год, — сорок длинных, прожитых лет — и каких!

И с какой теплотой я обнял Вас — как будто 40 лет куда-то пропали. Души наши остались молодыми, — правда, я хотел расплакаться, но... вспомнил слова доктора: слезы... признак склероза!

Всего не напишешь. Помните, что я Вас люблю, — как не любить своего соратника?! — ведь жизнь начинали вместе. Бесконечно счастлив, что увидел Вас у себя — таким же молодым, а седина глупость!

Два деда встретились, обнялись и поцеловались. Пусть нам завидует молодежь!

Еще крепко, крепко целую

Ваш С. Меркуров“.

„Пусть нам завидует молодежь!“ — готов присоединиться и я к голосу нашего славного скульптора.

Филипп Андреевич Малявин
1869—1940

Сколько было моих посещений „Третьяковки"? Десять? Пятнадцать? Двадцать? Нет, вероятно, больше!

Знаю я Третьяковскую галерею со времен моей юности, с 1906 года, стало быть — лет шестьдесят. За это время галерея значительно пополнилась и много раз менялась экспозиция. Менялась подчас, может быть, и без нужды, отражая только вкус того или иного нового экспозиционера. По собственному опыту заведования музеями знаю, что иногда для того, чтобы повесить одну новую картину, приходится передвигать десять старых. Но ведь это относится лишь к постоянно растущим собраниям современной живописи, возражение же мое направлено главным образом против необоснованных или почти не обоснованных перевесок в уже сложившихся отделах классической национальной живописи. О кардинальной грабаревской реформе 1914—1915 годов говорить, конечно, не приходится: сведясь к внесению систематизации в развеску картин, она, разумеется, была необходима и целиком оправдана. Я имею в виду позднейшие изменения в экспозиции, часто совершенно неожиданные и неоправданные. Я глубоко убежден, что для многих почитателей нашей знаменитой художественной галереи, как и для меня, часто бывало крайне неприятно и даже обидно не находить ту или иную прекрасную, дорогую душе картину на ее прежнем, привычном для постоянного посетителя галереи месте, а видеть повешенную в новом месте, подчас далеко не в самом удачном.

Мне вспоминается почему-то особенно судьба гениального портрета М. П. Мусоргского работы И. Е. Репина. Ему все искали и не находили места, вместо того чтобы оставить его висеть спокойно там, где его поместили (и очень удачно) если не П. М. Третьяков, то И. Э. Грабарь. Но нет, портрет все путешествовал. То ему посвящался отдельный широкий простенок в одном из репинских залов, то он — совершенно неожиданно — вывешивался над внутренней лестницей (там, где раньше висела картина И. И. Левитана „Над вечным покоем"), то опять находил свое место в репинском зале, но только не обособленно, а в ряд с другими портретами, да еще во втором, верхнем ряду, где он неудачно освещен и блестит... Непонятно, к чему все эти опыты?

Картина И. Н. Крамского „Христос в пустыне", прекрасно помещавшаяся в экспозиции И. Э. Грабаря, одно время вознеслась чуть ли не в третий ряд, потеряв значительную долю своей притягательности для зрителя. И только недавно она заняла центральное место в зале И. Н. Крамского, какое и подобает такому крупному произведению. Замечательный портрет Л. Н. Толстого работы И. Н. Крамского одно время долго висел очень низко, в узком проходе в темную (и освещавшуюся электричеством) комнату с пейзажами Ф. А. Васильева. Затем ему возвратили прекрасное место в комнате И. Н. Крамского. „Распятие" Н. Н. Ге то пропадало, то выставлялось снова. Ранние картины М. В. Нестерова гуляли по галерее произвольно. Произведения А. И. Куинджи, включая и знаменитую „Березовую рощу" и „Украинскую ночь", тоже не раз перевешивались. Репинские „Запорожцы" на целые годы совершенно исчезали из галереи. Ис-

чезла „Вирсавия“ К. П. Брюллова, хотя это — в полном смысле первоклассная картина.

...Сейчас припоминаю судьбу еще одной замечательной картины — „Вихрь“ Ф. А. Малявина. Что бы ни говорили критики этой картины — и то, что она отразила период своего рода „декаданса“, а именно увлечение художника-реалиста декоративизмом, и то, что живописцем была допущена техническая ошибка (злоупотребление венецианским терпентином, подмешивавшимся в масляные краски ради их большей яркости и блеска), вследствие чего будто бы в жаркие летние дни краски на картине текли,— несмотря на все эти утверждения, картина производила небывалое, ошеломляюще-яркое, радостное впечатление, смею думать, на всех посетителей. Так, по крайней мере, можно было судить по речам и лицам тех, кто останавливался перед картиной и любовался ею. Помню, в частности, студенческую молодежь...

Эти заполняющие весь огромный холст четыре или пять обнявшихся и весело хохочущих загорелых крестьянских девушек в красных платьях, бурно развеваемых и завиваемых вихрем,— этот вихрь веселья, радости и жизни действовал на душу непосредственно и с огромной силой, действовал симпатически, заражая неудержимо своим настроением. Посетитель — юный посетитель, во всяком случае,— чувствовал, стоя перед картиной с широко открытыми глазами, с восхищенным сердцем и забывая все на свете, что и он втягивается в настроение „Вихря“, что этот „Вихрь“ подымает и его, что в его душе рождается сознание способности и стремления к такому же душевному взрыву, к такому же пафосу бытия, к всепоглощающей радости, к всепобеждающему веселью.

„Вихрь“ Малявина, воспоминание о нем уже никогда не покидает посетителя и всегда вызывает улыбку на его лице. Третьяковская галерея — значит, и „Вихрь“ Малявина,— говорил себе такой посетитель. Да, „Вихрь“ был одним из популярнейших „знаков“ знаменитой галереи, как картина „Иван Грозный и сын его Иван“ И. Е. Репина, как „Богатыри“ В. М. Васнецова или „Утро в сосновом лесу“ И. И. Шишкина.

„Вихрь“ положительно служил сохранению бодрости, душевного подъема в народе, будучи сам проявлением этой бодрости, этого подъема и интенсивнейшей ступенью к ним.

Вот что дал почитателям искусства и своему народу этот художник, академик живописи, ученик И. Е. Репина Филипп Андреевич Малявин!

И вот, вдруг... „Вихрь“ исчез. Нет больше „Вихря“ на своем месте, высоко на стене.

Или стекли и смешались его краски? Или „декоративизм“ картины помешал кому-то не любящему ярких красок и сильных движений? Или мудрому судии-критику прискучил этот разгул, этот рев веселья?

Кто знает!..

Не знаю, нужно ли наряду с „Вихрем“ описывать или даже называть другие полотна этого художника, по большей части оригинальные, свежие и действительно красивые, живописные картины из крестьянского быта. В них поэтизировалась русская крестьянка, та самая, о которой писал Н. А. Некрасов:

Есть женщины в русских селеньях
С спокойною важностью лиц,
С красивою силой в движеньях,
С походкой, со взглядом цариц,—

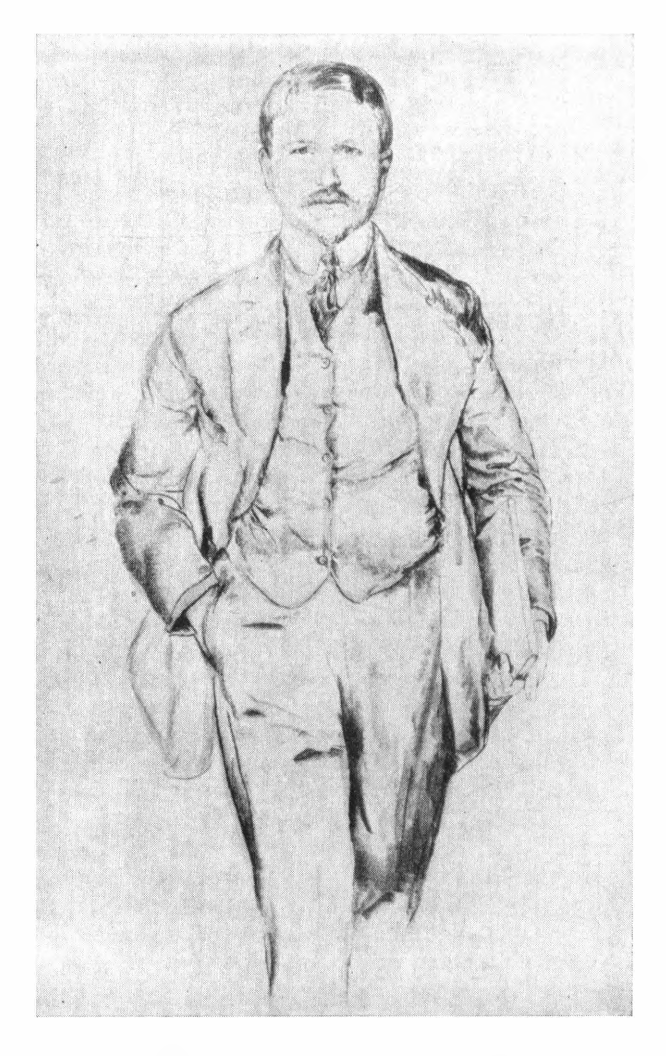
Их разве слепой не заметит,
А зрячий о них говорит:
„Пройдет — словно солнце осветит!
Посмотрит — рублем подарит!“...

Таких женщин и девушек, пригожих и нарядных, в полушалках с яркой каймой из цветов, поодиночке или по двое, на снегу в деревне, у калитки, у колодца, любил изображать и часто изображал Ф. А. Малявин. Была ли тут идеализация? Мне кажется, нет, потому что действительно бывали, встречались такие женщины в нашей старой деревне.

Прошло много, много лет со времени первых моих посещений Третьяковской галереи в Москве.

Однажды — помнится, в конце 30-х годов — сидел я за чаем в одной интеллигентной чешской семье, в Праге. Главы семьи, политического деятеля, члена умеренно-либеральной партии, не было дома. Гостей, случайно сошедшихся трех-четырех человек, принимала его жена, русская по происхождению. Да и гости-то почти все были русские, наполовину известные, наполовину не известные мне. И беседа шла, конечно, тоже на русском языке.

После разговоров о здоровье, о детях, о новостях дня, о последних театральных постановках дошло каким-то образом до обмена мнений о Льве Толстом. Один из присутствующих, коренастый и кругленький пожилой мужчина с поседевшей бородкой (невнятно произнесенную фамилию его я не расслышал при нашем взаимном представлении), с особым ожесточением нападал на „яснополянского пророка“. Он повторил, кажется, весь накопившийся к тому времени в буржуазном обществе арсенал обычных и мне, по крайней мере, давно уже набивших оскомину обвинений против



Ф. А. Малявин. Автопортрет.

Толстого. В вину великому писателю ставили и надругательство над церковью, и потворство революции, и жестокость по отношению к жене, и тайные нарушения заповеди вегетарианства и т. д., и т. д. Все это высказывалось даже без особого волнения, подчеркнуто „спокойно“ и „достойно“, таким тоном, как будто преподносимые слушателям „истины“ уже давно и незыблемо были установлены и в них не могло возникать ни малейшего сомнения.

— Толстой учил,— вещал незнакомец,— что достаточно передушить всех попов и помещиков, чтобы настало всеобщее блаженство, или, как он выражался на своем кощунственном языке, наступило „царство божие“!

— Да он ничего подобного не „учил“! — возразил я.

— Нет, учил, — упорствовал незнакомец. — Весь мир знает, что Толстой был злейший еретик и анархист!

— Может быть, Толстой и был и еретик, и анархист, но к убийствам все-таки не призывал. Откуда только вы это вычитали?

— Ниоткуда не вычитал, а сам знаю.

— „Сам знаю“ — это еще не довод. Свои мнения надо все-таки о что-то опирать. Вот почитайте хотя бы некоторые основные философские произведения Толстого — „Исповедь“, „В чем моя вера“, „Закон насилия и закон любви“, и вы очень скоро убедитесь, что Толстой был последовательным противником всякого насилия и убийства.

— Читать Толстого? И не подумаю! Никогда его не читал и впредь читать не собираюсь!

Это заявление прозвучало так категорично и неожиданно, что все сидевшие за столом рассмеялись.

Было ясно, что серьезный разговор с незнакомцем и невозможен, и ненужен.

— Кто этот спорщик? — шепотом осведомился я у другого, знакомого мне русского, когда гости уже расходились.

— Как, вы не знаете? — спросил он, удивившись. — Это Малявин!

Да, да, оказалось, что это был Малявин, „тот самый" Малявин Филипп Андреевич, художник, академик, создатель картины „Вихрь". Он как раз в те дни устраивал выставку своих картин в Праге.

Открытие это подействовало на меня, как удар обухом по голове. С одной стороны, было горько и обидно встретиться с невежеством и реакционностью видного живописца. С другой — хотелось оправдать его тем, что художнику, может быть, простительно мало разбираться в тонкостях политических и философских вопросов. (Увы, я и сам чувствовал, что этот „оправдывающий" довод не солиден и легковесен.)

Вспомнил я один факт из биографии Малявина: сын крестьянина, он до своего поступления в Академию художеств был послушником Ново-Афонского монастыря. Не оттуда ли он вынес и сохранил до старости свой консерватизм, верность православию и ненависть к „ересям"? Возможно.

Грубоватость и некоторая элементарность внутреннего мира художника Малявина подтверждается и рассказом И. Э. Грабаря в его автомонографии о том, как Малявин в 1922 году — очевидно, собираясь эмигрировать — добился постановления Малого Совнаркома о том, чтобы ему выдали из всех советских музеев и галерей его работы и разрешили вывезти их за границу якобы для устройства персональной выставки

большого масштаба. Грабарь отказал художнику в выдаче картин из Третьяковской галереи.

„—Так ведь есть же декрет Малого Совнаркома!— возразил он (Малявин.— *В. Б.*), показывая копию постановления.

— Декрет был принят без представителя заинтересованной стороны — Главмузея [1], который его немедленно обжалует“[2].

Так оно и случилось. Особым постановлением ВЦИКа декрет Малого Совнаркома был отменен, и Малявин остался без картин, принадлежавших разным художественным собраниям.

И что же вышло?

„Переехав через границу,— пишет Грабарь,— он тотчас же, уже в Риге, показал свое отношение к Луначарскому и Ленину, рисуя всюду на них скверные карикатуры“ [3].

Малявин в Советский Союз больше не вернулся. Значит, если бы Грабарь не разоблачил и не приостановил его аферу, то „Вихрь“ и другие работы художника уплыли бы вслед за ним за границу, где и оказались бы предметами спекуляции.

Говорят о замечательных произведениях искусства — романах, драмах, картинах, статуях, что, после того как они уже закончены и отданы обществу, выставлены в музеях или опубликованы, у них начинается с в о я ж и з н ь, независимая от жизни и личности создавшего их художника. Мы говорим: „Кармен“, „Мертвые души“, „Лаокоон“, „Джиоконда“, „Девятая

---

[1] Главного управления музеями.

[2] И. Э. Г р а б а р ь. Моя жизнь. Автомонография. М.—Л., „Искусство“, 1937, стр. 278, 279.

[3] Т а м ж е.

симфония“, „Садко“, „Последний день Помпеи“ — и часто даже забываем добавить имя художника к названию художественного произведения, которое имеет свою, часто очень сложную, судьбу и живет, когда кости его создателя давно уже сгнили в могиле.

Вот так же живет сейчас своей жизнью „Вихрь“ Малявина, созданный, конечно, в лучшую пору творчества художника.

Как я уже упомянул, в этот приезд в Прагу (даже не знаю, откуда) Ф. А. Малявин устроил в столице Чехословакии выставку своих картин. Общее впечатление от этой довольно обширной выставки сводилось, как и можно было этого ожидать, к тому, что Малявин повторял самого себя. Вы снова видели в большом количестве малявинских „баб“ в ярких платьях, в нарядных полушалках, на деревенской улице, у плетня, у колодца. Посетитель невольно ставил себе вопрос: да где же за границей художник брал натурщиц и костюмы для этих картин? Или все это писалось уже „из головы“? Или, может быть, по старым, дореволюционным этюдам? Такие „русские“ мотивы, может быть, удовлетворяли малоосведомленную в русской жизни и русском искусстве иностранную публику, но самих русских они удовлетворить уже не могли.

Интересным полотном на выставке был портрет старика писателя Сергея Тимофеевича Аксакова, с длинными, как у священника, седыми волосами, падавшими на плечи. Спокойное, благодушное лицо Аксакова и эти длинные седые волосы производили оригинальное и приятное впечатление. Тут Малявин был еще как будто самим собой.

А во всем остальном он угасал.

Александр Николаевич Бенуа
1870—1960

В мае 1937 года я совершил поездку из Праги в Париж с целью привлечения работ русских художников, проживавших в столице Франции, в руководимый мною Русский культурно-исторический музей. Вопрос шел, конечно, не о приобретении произведений искусства, а о получении их в дар для музея, располагавшего прекрасным помещением в Збраславском замке под Прагой при самом скромном и отнюдь не достаточном для нормального развития музея бюджете.

Одним из первых я посетил известного историка русской живописи, художественного критика и художника, бывшего заведующего картинной галереей Эрмитажа Александра Николаевича Бенуа. Сопутствовал мне при этом визите литератор, художественный критик и друг семьи И. Е. Репина В. Ф. Зеелер, хорошо знавший А. Н. Бенуа, тогда как я встречался с последним впервые.

Вернее, мне довелось однажды видеть Бенуа и ранее, при посещении им Праги, но познакомиться тогда не пришлось. Бенуа читал в Славянском институте, в здании бывшего дворца Лобковица, доклад на тему об истории возникновения объединения „Мир искусства“. Говорил он на русском языке, который для чешских ученых не был чужим. Меня поразили две особенности в речи старого, почтенного докладчика: во-первых, несколько игривый, насмешливый тон как по отношению к противникам, так и по отношению к союзникам, а во-вторых, манера называть некоторых из своих сотрудников уменьшительными именами.



А. Н. Бенуа. Автопортрет. 1892.

Так, известный писатель и критик Д. В. Философов, тоже участвовавший в организации „Мира искусства“, выступал в докладе Бенуа неизменно как „Митя“. (Этому „Мите“ в год прочтения доклада было уже за шестьдесят.) Пусть он был очень близок Бенуа, но представлять слушателям небезызвестного общественного и литературного деятеля под ребячьим именем „Мити“ было не так-то уж сподручно.

О дне и часе посещения Бенуа я и Зеелер заранее условились с Александром Николаевичем по телефону.

Маститый писатель и художник встретил нас очень любезно в своей изящной, с редким вкусом обставленной небольшой квартире. В 1937 году Александру Николаевичу исполнилось шестьдесят семь лет. Это был довольно полный и еще бодрый, хотя как будто и не совсем прочно стоявший на отекших ногах и медленно передвигавшийся по комнате старик с колбасками подстриженных седых усов. Мы прошли сначала в его кабинет, где среди многих рисунков и портретов я увидел замечательную, увеличенную до размера картины иллюстрацию к „Медному всаднику“ Пушкина: наводнение на Неве.

> . . . Пожитки бледной нищеты,
> Грозой снесенные мосты,
> Гроба с размытого кладбища
> Плывут по улицам!

Это было хорошо мне известное по репродукциям творение самого Бенуа. В оригинале оно производило особенно сильное впечатление.

Невольно приходила в голову мысль: какой недооценкой художника было бы, если бы мы считали его т о л ь к о декадентом, т о л ь к о эстетствующим

представителем упадочного искусства! Художнику вменялся в грех его интерес к Версалю. Но и в версальских дворцах и парках много красивого. И надо было уметь почувствовать и передать это красивое. Самое же главное было то, что Бенуа умел и создал многое другое. Умел, скажем, глубоко понять и иллюстрировать Пушкина, что доказал не только рисунками к „Медному всаднику“, но и эскизами декораций к постановкам в Художественном театре маленьких трагедий Пушкина — „Каменного гостя“, „Моцарта и Сальери“, „Пира во время чумы“.

Поначалу В. Ф. Зеелер затеял с Бенуа разговор о парижских делах: художниках, выставках, необходимости организации нового сбора средств для материальной поддержки некоторых членов семьи покойного И. Е. Репина, рассеявшихся по разным городам и странам. Разумеется, Бенуа с большим сочувствием отнесся к планам Зеелера.

На вопрос мой о том, чем Александр Николаевич в настоящее время занят, Бенуа ответил, что много пишет — и во французской, и в русской печати. Большие, с исключительной компетентностью и совсем не старческим блеском написанные фельетоны Бенуа об искусстве в русской газете „Последние новости“ я сам прочитывал аккуратно и с огромным интересом.

Должен, однако, и тут оговориться. Писать объективно и во всю силу в эмигрантской прессе Бенуа, очевидно, все-таки не мог. Не мог, например, судить объективно о советском искусстве. Когда в 1937 году вознеслась над советским павильоном на Всемирной выставке замечательная скульптурная группа Мухиной „Рабочий и колхозница“, вызвавшая всеобщий восторг



А. Н. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина „Медный всадник“. 1911.

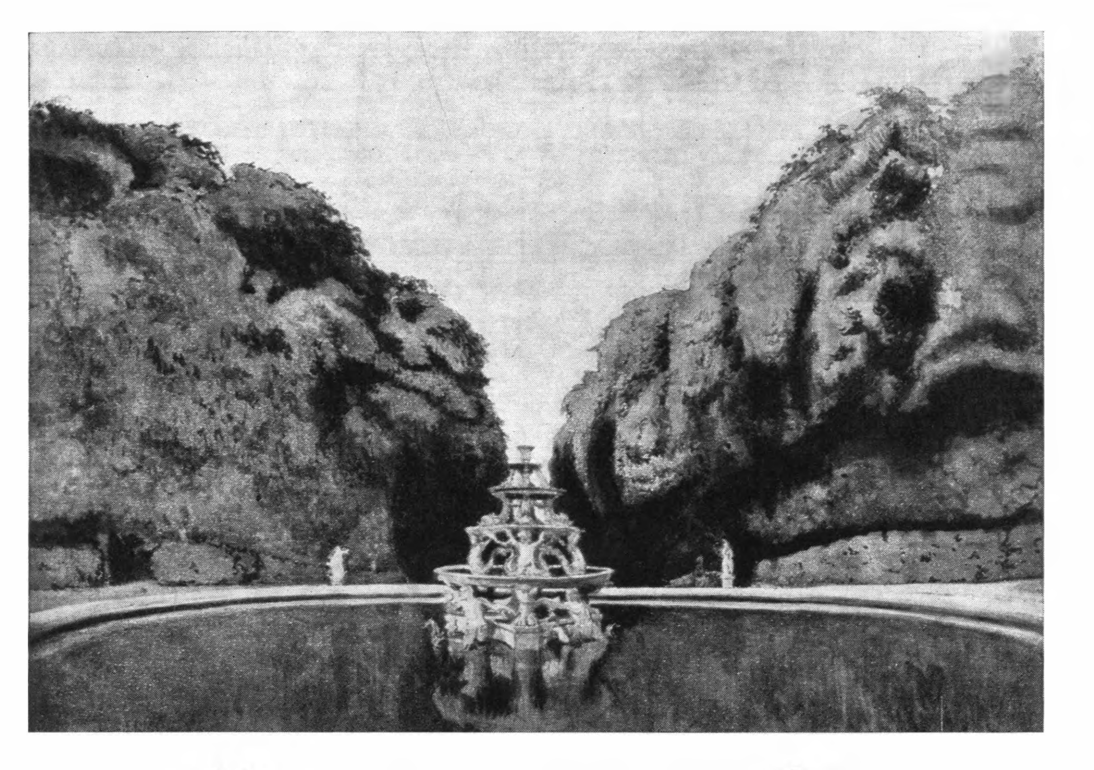
в Париже, Бенуа, как чуткий ценитель искусства, наверное, разделявший этот восторг, не посмел в своем фельетоне о выставке в „Последних новостях" высказаться об этом произведении открыто. Он замолчал его, мимоходом заметив, однако, что самый принцип помещения скульптурной композиции на вершине здания неплох. Помню, тогда очень кинулась мне в глаза эта дипломатия хитроумного „ценителя прекрасного".

Затем я рассказал Бенуа о Русском музее в Праге, прося о великодушной поддержке этого начинания. Тут нашу беседу прервала супруга Алексáндра Николаевича, приветливо улыбавшаяся, изящно одетая дама с довольно вычурной прической. Поздоровавшись, она пригласила нас на чашку чая в соседнюю гостиную. Чай был изящно, не по-эмигрантски сервирован на небольшом круглом столе.

За чаем беседа потекла еще более непринужденно. Меня расспрашивали о Праге вообще и о русской Праге в частности. Бенуа развеселился, острил. Выпив чашку чая, он поднялся, прошел в кабинет и вернулся оттуда с каким-то листом бумаги. Александр Николаевич держал его обеими руками и, склонив голову на бок, как бы критически рассматривал. Потом передал мне этот лист со словами:

— Уголок Фонтенебло... Думаю, что подойдет для вашего музея!

Передо мной была прекрасная акварель, изображавшая каскады в Фонтенебло: уходящая в глубину аллея, налево — отороченный камнем водоем, над ним — аркада, украшенная статуями. Редкий по красоте уголок. И — исключительно ценный по непринужденному и совершенному изяществу рисунок. Рисунок,



А. Н. Бенуа. Фонтан „Пирамида“ в Версале. Май. 1906.

который сделал бы честь любому художнику-реалисту[1].

Разумеется, я горячо благодарил Александра Николаевича. Зеелер также высоко оценил прекрасную акварель.

— Вы не знакомы с композитором Николаем Николаевичем Черепниным?— спросил Бенуа.

— Как же!— ответил я улыбаясь.— Третьего дня я познакомился с ним и с его супругой.

— Ах, так вы знаете? Его жена — Мария Альбертовна — моя племянница, дочь моего старшего брата Альберта, акварелиста. Вы, вероятно, и к ней обращались с просьбой подарить что-нибудь для вашего музея?

— Да, и моя просьба не была отвергнута.

В самом деле, я уже успел побывать у Марии Альбертовны Черепниной, квартировавшей с мужем в небольшом особнячке с невысокими, полутемными комнатами, но зато с террасой и выходом в сад. Н. Н. Черепнин, автор нескольких балетов и опер, бывший дирижер Мариинского театра в Петрограде и дягилевских балетных спектаклей в Париже в 1909—1914 годах, высокий и красивый человек, должно быть, мало интересовался изобразительным искусством и при встрече нашей говорил исключительно о музыке. В 1937 году он состоял директором русской консерватории в Париже, считал свою миссию очень важной и, по его собственным словам, с увлечением ей отдавался. Мария Альбертовна Черепнина, напротив,

---

[1] Репродукция акварели А. Бенуа „Каскады в Фонтенебло" помещена в книге В. Булгакова и А. Юпатова „Русское искусство за рубежом". Прага — Рига, 1938.

с большим интересом выслушала мой рассказ о пражском музее и, принеся из другой комнаты папку с замечательными большими акварелями своего отца, перебрала их вместе со мной. В ответ на выражения моего восхищения она сообщала, что ее отец, умерший в 1937 году, много путешествовал, работал в свое время на Кавказе, в Италии, в Испании, в Алжире. Когда-то он сопровождал Александра III в поездках по финским шхерам, причем сделал множество зарисовок финской природы. Она подарила мне для Русского культурно-исторического музея „подписную" артистически выполненную акварель Альберта Бенуа „Сен-Рафаэль (Франция)": на голубом фоне морской поверхности причудливо переплетаются ветви экзотических растений прибрежного парка.

— А это,— добавила она,— лично вам за то, что вы занимаетесь т а к и м д е л о м — устройством музея и собиранием картин русских художников!

И она протянула мне хоть и не „подписную", но отлично выполненную акварель, изображавшую закат солнца на море, с убегающей вдаль, в левой стороне рисунка, грядой скалистых берегов. Глубоко изумленный этим неожиданным знаком внимания, на который я уж никак не рассчитывал, я попробовал было отказаться от подарка, но наткнулся на решительный протест со стороны Марии Альбертовны против моего отказа. Не оставалось ничего другого, как поблагодарить ее не только за дар музею, но и за полученную мною лично акварель и принять как то, так и другое. В самом деле, я был тронут до глубины души добрым вниманием М. А. Черепниной. Муж ее, кажется, с полным равнодушием наблюдал за „расточительностью" супруги.

Обо всем этом я вкратце рассказал Александру Николаевичу, добавив, что подаренный мне М. А. Черепниной рисунок находится в данную минуту в моем принесенном с собой портфеле.

— Валентин Федорович хочет вас просить,— добавил В. Ф. Зеелер,— удостоверить подлинность рисунка, поскольку он не подписан Альбертом Николаевичем. Это сделала уже, собственно, Мария Альбертовна, но Ваше имя имело бы здесь особое значение.

— Уж сознайтесь, Владимир Феофилович,—заметил я Зеелеру,— что это Вы и подбили меня на эту просьбу к Александру Николаевичу!..

— Давайте, давайте ваш рисунок!—добродушно произнес Бенуа и затем прочел надпись на обороте рисунка, которая гласила:

„Акварель моего отца Альберта Николаевича Бенуа, от 1929 года, удостоверяю.

Мария Черепнина.
9/V — 1937 г.“

Взяв перо, Александр Николаевич добавил:
„Вполне соглашаюсь со своей дорогой племянницей.
Александр Бенуа“.

И, рассмеявшись, вернул мне рисунок.

— Но я хотел бы вам рекомендовать еще одного родственника, моего зятя художника Юрия Юрьевича Черкесова. В России он учился у Петрова-Водкина и Савинова в Академии художеств. Он, собственно, гравер, иллюстратор многих французских художественных изданий. Но работает также гуашью и акварелью. Обратитесь к нему, и вы, наверное, не уйдете с пустыми руками!

Благодарю за указание и записываю адрес.

Дня через два побывал я и у Ю. Ю. Черкесова, от которого получил для музея большую, несколько стилизованную гуашь „Старый порт в Марселе“.

У тридцатисемилетнего художника накопилось множество таких гуашей, хранившихся в одной или двух толстущих папках. Все это были зарисовки разных городов, деревень и уголков природы прекрасной Франции. Юрий Юрьевич заявил, что он ежегодно совершает большие художнические экскурсии по стране, результатом которых и являются накопленные им рисунки. Но для кого он их создает, для чего копит, кому будет предлагать или продавать — этого он не объяснил. Передо мной был один из тех молодых (да и не только молодых) талантливых русских несчастливцев, все выходы в жизнь для которых в условиях пребывания в эмиграции были закрыты.

В Париже проживал еще один представитель талантливой семьи Бенуа — художник-акварелист Альберт Александрович, ученик своего покойного отца, тоже художника-акварелиста Александра Александровича Бенуа. Альберт Александрович продолжал работать в Париже под руководством французских художников Пьера Виньяла и Анри Зоа, выставлял свои работы в „Осеннем салоне“ и на выставках русского искусства. Но сознаюсь, что совершенно не помню, от него ли лично или через какое-то посредствующее лицо я получил для пражского музея очень тонко исполненную картину-акварель А. А. Бенуа „Остров Сен-Луи в Париже“.

Цель визита к А. Н. Бенуа как будто выполнена. Собираюсь прощаться и прошу Александра Николаевича написать мне что-нибудь в мой литературный альбом, который я захватил с собою из Праги.

— Да что же мне написать?— спрашивает он.

— Что угодно... Может быть, вашу любимую мысль?

Бенуа смеется, берет альбом и пишет:

„У меня нет любимой мысли. Вернее — у меня их слишком много и не все приведены в порядок. Александр Бенуа.

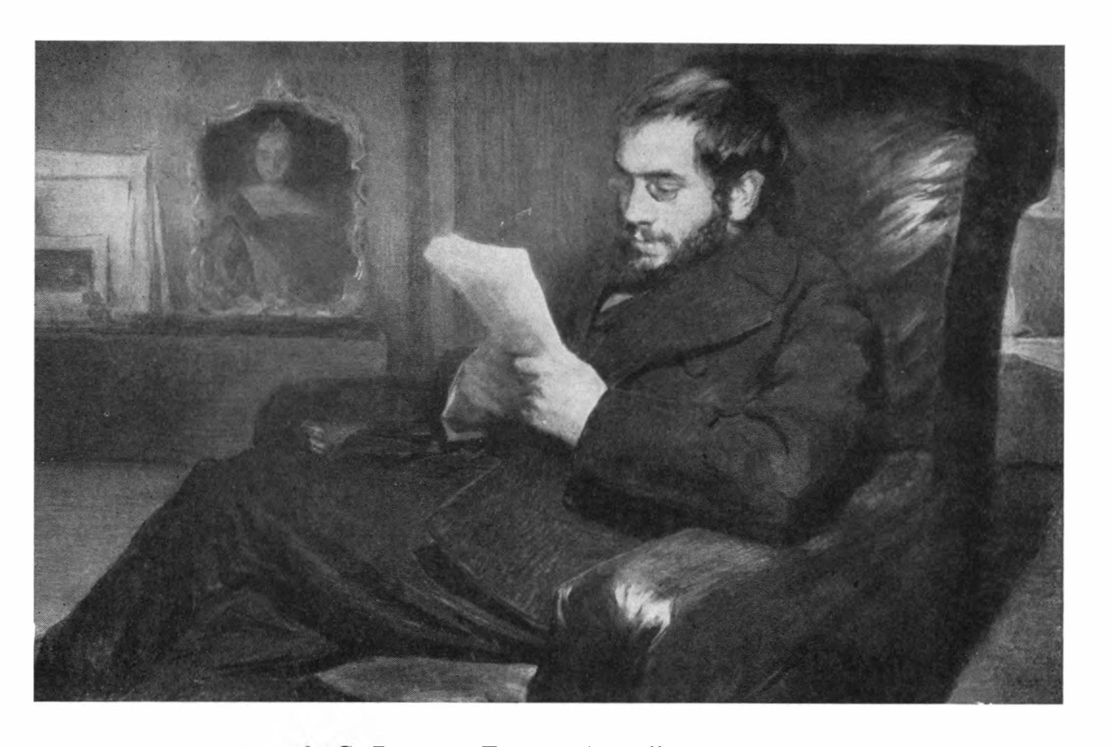
11 мая 1937 г. Париж“.

В шестьдесят семь лет?.. Не все любимые мысли приведены в порядок?.. Да можно ли так жить?!

По этой записи я понял, что А. Н. Бенуа является только художником. Это не философ, не боец, который, будучи художником, борется за какую-то дорогую ему идею. Для того чтобы быть борцом за идею, надо прочно стоять на земле, занимать определенное положение в общественной жизни и борьбе. У художника-эстета этого нет.

Краткие воспоминания об А. Н. Бенуа могли бы быть закончены, если бы судьбе не угодно было поставить меня — правда, только на бумаге — между ним и художником Н. К. Рерихом в их неожиданно разыгравшемся в 1939 году горячем столкновении. Положение создалось такое же, как при споре между Рерихом и Грабарем в 1937 году — споре, о котором я писал в очерке об И. Э. Грабаре. „Страдательной“ и защищающейся стороной оказался опять Н.К.Рерих, оригинальность и своеобразие мировоззрения которого, наряду с исключительной популярностью, кажется, не давали покоя кое-кому из художников.

Об успехе поездки моей от имени Русского культурно-исторического музея в Париж к художникам (я вывез из Парижа более семидесяти картин и рисунков, несколько скульптурных произведений, много



Л. С. Бакст. Портрет А. Н. Бенуа. 1898.

книг, рукописей и других материалов) стало известно Музею Н. К. Рериха в Риге. Руководители этого музея, латвийские граждане и представители русского меньшинства в Латвии, решили повторить мой опыт и тоже снарядили одного из сотрудников музея в столицу Франции к русским художникам с целью привлечь их дары в рижский музей. Тут не была учтена огромная принципиальная разница между положением и задачами пражского и рижского музеев. Музей в Праге собирал произведения всех русских художников, в его уставе значилось, что в будущем коллекции должны быть перенесены в Россию, как русское национальное достояние (что и было сделано в 1948 году), тогда как рижский музей посвящен был только одному русскому художнику, Н. К. Рериху, и составлял собственность местного объединения почитателей Рериха.

Жившие в Париже русские художники охотно жертвовали свои произведения в Русский музей, но когда от них потребовали дарить работы в Музей Рериха, перед ними естественно встал вопрос: что же, они должны составить только окружение, так сказать, толпу учеников вокруг великого, возвышающегося надо всеми Н. К. Рериха?

Такое предложение многих просто оскорбило.

А. Н. Бенуа—может быть, как старейший, да и как писатель — взялся выразить точку зрения художников, недовольных действиями рижского музея. Он не нашел ничего лучшего, как ополчиться против самого Рериха, считая его, очевидно, виновником неудачного шага Музея Рериха в Риге. Непосредственной мишенью послужила выпущенная в Риге как раз в том же, 1939 году большая и богато иллюстрированная монография о Рерихе, с текстом Вс. Н. Ива-

нова и Э. Голлербаха. Громя эту книгу, А. Н. Бенуа обрушился с обвинениями на Рериха, обличая его в мессианизме, который якобы выразился особенно в инициативе художника в деле заключения международного пакта об охране культурных ценностей во время войны. Я сам не читал обличительной статьи Бенуа, которая была напечатана в газете „Последние новости“: Чехословацкая республика была уже оккупирована немецкими фашистами и преобразована в протекторат Богемия и Моравия, в пределы которого газета „Последние новости“, выступавшая против фашистов, не допускалась. О происшедшем я узнал из письма самого Рериха.

1 июля 1939 года Н. К. Рерих писал мне, что огорчен действиями представителя рижского музея во время поездки последнего в Париж. Своей поездкой представитель рижского музея „неосторожно разбередил парижское болото“. Из этих слов можно видеть, что Рерих, очевидно, только post factum узнал о поездке.

„Несомненно, неожиданный и отвратительный тон статьи Бенуа,— продолжал Рерих в цитируемом письме,— частично явился следствием этой поездки и неосмотрительных разговоров. Вместо разбора монографии, Бенуа обрушился на меня, обвиняя в честолюбии, тщеславии и гордыне. Хотя Вы лично со мной еще не встречались, но по всем трудам моим Вы отлично понимаете, что все это ложь и притом преднамеренное вредительство. Из Парижа ко мне доходят вести, что Бенуа, Ларионов и Гончарова сеют некую мрачную клевету,— такой низости в этих, уже преклонных (преклонного возраста.— *В. Б.*) художниках нельзя было ожидать. Знали мы, что Бенуа и оба

названные чрезвычайно завистливы и пристрастны, как, например, случилось в свое время в отношении Бенуа к Врубелю. За последние три года Бенуа писал мне неоднократно, изливаясь как бы в дружбе. Я ему отвечал тем же и даже, как Вы знаете, чрезвычайно сердечно писал о нем в газетах. И вот теперь, заручившись от меня добрым словом, Бенуа, на пороге восьмого десятка своего, выказал свою низменную предательскую природу.

Время ли теперь заниматься такими мрачными делами и не стыдно ли ему так говорить не только об однокашнике по гимназии и университету, но и председателе „Мира Искусства"? Скажем: да будет ему стыдно".

Рерих, очевидно, был обижен напрасно. За действия рижского музея он отвечать не мог. Монография, посвященная ему и столь расстроившая А. Н. Бенуа, написана и подписана Вс. Ивановым и Голлербахом. Издание ее (Музеем Рериха в Риге) никак не может считаться более предосудительным делом, чем, скажем, издание автомонографии И. Э. Грабаря „Моя жизнь" в Москве. Мне захотелось сказать несколько утешительных слов Николаю Константиновичу, впрочем, достаточно стойкому, чтобы мужественно перенести неприятность.

Описывая успех картин Н. К. Рериха в Праге, я писал ему 31 октября 1939 года:

„... Зная, как относятся к Вам непредубежденные люди, тем более огорчаешься, когда узнаешь о выпадах, подобных учиненному Бенуа. Как грустно, что он опускается до сплетен и личных обвинений, наподобие харбинских и др. эмигрантских, поросших мхом в своем консерватизме кумушек. Болтают о чьем-то

„тщеславии“, а забывают об исключительной отзывчивости. Один художник продает картины и этим довольствуется, а другой верит, что, рассылая свои картины по свету, и притом безвозмездно, он выполняет известную художественную и культурную миссию. Я сам не читал статьи Бенуа и не знаю, чего ему надо. Может быть, он недоволен тем, что в разных музеях, как и у нас, Вам посвящают залы? Но в таком случае пусть бы он прислал, скажем, нам, как и Вы, 15 картин, и, может быть, мы устроили бы рядом с Вашим залом также „Зал Бенуа“. Однако он этого не сделал и не захочет сделать, потому что личный элемент преобладает, очевидно, в его психологии над общественным. Ну, так пускай пеняет сам на себя и не мешает скороспелыми суждениями построению того невидимого Прекрасного Храма Искусства, над созданием которого трудится его, невольно привлекающий всеобщие симпатии и любовь, не менее, чем он одаренный, но зато не замкнувшийся в себе, собрат. Огорчаться, впрочем, такими выпадами не стоит: они „прейдут“ и забудутся безвозвратно очень скоро, а великое искусство Ваше останется и сохранит свое значение навсегда“.

Н. К. Рерих отвечал 4 декабря 1939 года: „Вы справедливо негодуете на безобразные действия Бенуа. По этому поводу я получил немало писем. В данном случае, он не касается ни Музея, ни наших обществ, но ненавидит наш пакт об охранении памятников культуры и все мои призывы к культурному строительству, называя их мессианством! Попросту говоря, он производит подрывную кротовую работу, которая тем отвратительнее, что у меня лежат сладенькие письма его.

Думалось мне, что в „Мире Искусства“ должен сохраняться хотя бы некоторый корпоративный дух, но отношения Бенуа доказывают, что этого нет.

...Покойная Мария Клавдиевна Тенишева всегда называла его Тартюфом, очевидно, она знала его природу. Меня нисколько не трогает оценка Бенуа и ему подобных. На наших глазах и Толстого, и Третьякова, и Менделеева, и Куинджи всячески поносили, но все это, как Вы правильно замечаете, лишь пыль, несущаяся за устремленным всадником“.

Конечно, столкновение Рериха и Бенуа большого принципиального значения не имело, но все же оно обнаруживало разницу между внутренним миром и интеллектом того и другого художника: блестяще образованному и одаренному, всецело принадлежавшему Западу эстету и скептику Бенуа было чуждо простое и глубокое правдолюбие поклонника Востока и горных стран Рериха. Все, что для Рериха было естественно и неизбежно, в том числе его „мессианство“, в чем бы оно ни выражалось — в бесплатной ли рассылке своих картин по музеям, в пропаганде ли философских и литературных памятников буддизма, в стремлении ли к созданию международного договора об охране ценностей культуры во время войны,— все это, с точки зрения западноевропейского эстета, каким несомненно являлся Александр Бенуа, казалось несерьезным, никчемным и даже смешным.

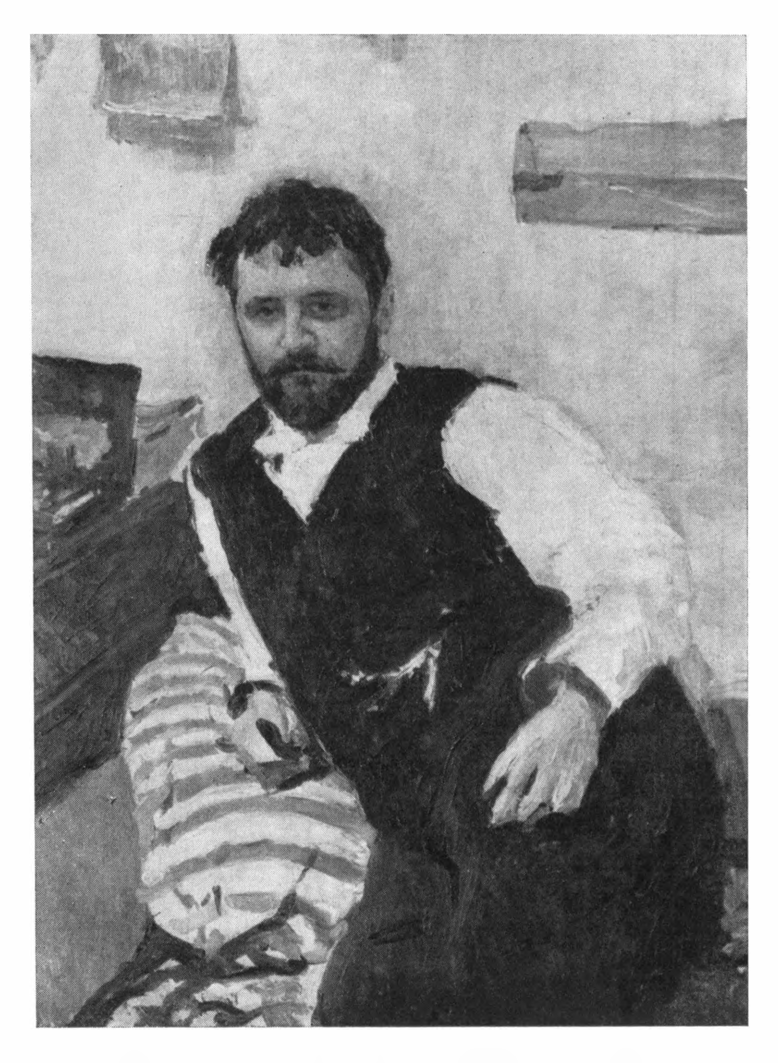
Кажется, история до сих пор не решила окончательно идеологического спора между Бенуа и Рерихом. Но она его несомненно решит, и решит, пожалуй, в таком духе, что обоим громким именам будет отдано должное и ими заслуженное.

Константин Алексеевич Коровин
1861—1939

Кто из любителей живописи не помнит серовского портрета Константина Алексеевича Коровина, написанного в 1891 году? Молодой, черноволосый и черноглазый, с пышными розовыми щеками, окаймленными темной бородкой, художник — в одном жилете, без пиджака, но в белом галстучке бантиком — сидит, развалившись на оттоманке и опираясь правой рукой на полосатенькую, бело-розовую диванную подушку. Полное удовлетворение и спокойствие, сытость и беззаботность — и в лице, и во всей фигуре... „Достиг всего", — кажется, говорит тот, кто изображен на этом портрете.

В самом деле, в московских кругах, в художественной среде Константин Алексеевич Коровин, выдающийся живописец и театральный художник, член Товарищества передвижных художественных выставок, академик, занимал выдающееся положение, был одной из первых фигур. Владелец подмосковной дачи, гостеприимный хозяин и любитель охоты, он принимал в своем доме многочисленных друзей (в том числе, между прочим, одного из ближайших — Федора Ивановича Шаляпина) и встречался с ними на „рисовальных вечерах" в домах других художников: своего учителя В. Д. Поленова, а также П. П. Чистякова, В. Н. Бакшеева и И. С. Остроухова.

В знаменитом Мамонтовском кружке, членом которого состоял Коровин, а позже в так называемой Московской частной русской опере, открытой в Москве С. И. Мамонтовым, он, вместе с В. Д. Поленовым,



В. А. Серов. Портрет К. А. Коровина. 1891.

М. А. Врубелем и И. И. Левитаном, блестяще оформлял спектакли, тем самым открывая, как это признавали знатоки, новую эру в театрально-декорационном искусстве. В самом деле, пользовавшийся до тех пор монополией в деле больших оперных постановок Большой театр значительно отставал от повышенных художественных требований новой эпохи. В Опере Мамонтова композитор, артисты-исполнители и художник-декоратор являлись как бы соавторами спектакля, неся за него одинаковую ответственность и поражая зрителей и слушателей красотой ансамбля.

Впоследствии, в начале 900-х годов, Коровин был привлечен к работе декоратора в Большой театр и здесь осуществил целую серию великолепных постановок, создавая эскизы как декораций, так и костюмов. Помню, как я, будучи студентом университета, поражен был в 1906—1909 годах коровинскими декорациями к операм „Иван Сусанин" и „Садко". Каждый раз при поднятии занавеса из груди вырывался или готов был вырваться возглас: „Ах!.." Так ярки, так красочны и так прекрасны были правдивые в историческом и бытовом отношениях, полные радости и оптимизма декорации, написанные, как обозначалось в программе, „по эскизам художника К. А. Коровина".

Коровин много путешествовал: по северным областям России, по Крыму, Кавказу. Посетив Париж, привез на родину увлечение импрессионизмом, отразившееся в серии его картин и этюдов, изображающих пестрые парижские улицы и площади при дневном и особенно при вечернем освещении. Эти изображения Парижа имели значительный успех.

У меня нет сведений о том, когда и при каких обстоятельствах решился художник на роковой шаг

в его жизни: переход в эмиграцию. Но в 1937 году я застал его в Париже уже, можно сказать, укоренившимся, безысходным эмигрантом.

Как же ему жилось и работалось вне Родины?

А вот, давайте руку и пойдем вместе на парижскую квартиру К. А. Коровина.

Квартира эта помещалась на третьем или на четвертом этаже многоэтажного перенаселенного дома на одной из третьестепенных улиц французской столицы.

На звонок открыла дверь невысокая сумрачная пожилая женщина, одетая в черное, оказавшаяся женой художника. Маленькая, темненькая передняя. Коровин болен, но, узнав, что я человек приезжий, супруги, переговорив где-то между собой, решаются меня впустить.

Дверь направо. Небольшая угловая комната с двумя или тремя окнами, служившая, как я скоро убедился, мастерской, кабинетом и спальней художника.

Налево от двери, на приставленной к стене дешевенькой, узкой железной кроватенке с тощим матрацем лежал седобородый и худой старик-художник. В его наружности, конечно, не было ничего общего с серовским портретом 1891 года. Напротив, наружность эта представляла с ним резкий контраст.

Коровин одет был в простенький темно-коричневый халат и поверх халата, до пояса, накрыт еще суконным, тоже коричневым, грубым, „солдатским“ одеялом.

Посреди комнаты возвышался мольберт. За мольбертом, как я после убедился, стоял в углу стол, которого я, входя, не заметил. Два-три старых, облезлых коричневых венских стула дополняли обстановку. Побеленные стены были совершенно голы.

Независимо от моей воли, мне сразу кинулся в глаза маленький этюд, стоявший на мольберте: одна из парижских площадей. Ярко горели огни фонарей, освещенных окон, разноцветной световой рекламы. Это было, может быть, сотое повторение одного и того же мотива.

Виды ночного Парижа продолжали оставаться наиболее ходким „товаром" художника. „Товар" этот питал его и здесь. „Питал", сколько позволяла конкуренция с тысячами французских и нефранцузских художников, заполнявших Париж. Но при этом едва ли было возможно, повторяя все один и тот же мотив, сохранить всю высоту требований художника к самому себе...

В этюде чувствовалась какая-то утрировка. Огни так ярко отражались в мокром (может быть, после дождя?) асфальте, что я принял площадь за... озеро или пруд, о чем пренаивно заявил в последовавшем разговоре художнику.

— Да не-ет! — возразил он. — Разве вы не видите дома, мостовую? Это же площадь!..

За время проживания за границей Коровин выставлял свои работы в Париже, Риме, Праге, Стокгольме, Нью-Йорке. Однако и это не помогло созданию прочной материальной базы для его художественной деятельности.

Но обращусь к началу нашей беседы.

Поздоровавшись с Константином Алексеевичем, я рассказал ему, кто я, почему в Париже, и изложил свою просьбу о великодушном даре или пожертвовании какого-нибудь из его произведений Русскому культурно-историческому музею в Праге.

— На рамы у нас средства есть, — говорил я, — но приобретать художественные произведения мы,

к сожалению, не можем. Только что,— присовокупил я,— получена была мною в дар красивая акварель Версаля от Александра Николаевича Бенуа.

Художник заволновался.

— Нет,— воскликнул он,— я вам ничего не дам! Ничего не дам. Почему? Зачем?! Художники голодают, о них никто не заботится, а музеи заполняются их картинами, и директора великолепно живут. Справедливо ли это? Скажите, справедливо?

Я ответил, что наш музей особого рода, что он создается больше трудом, а не деньгами, и что директор музея получает такое жалование, что если б я назвал Константину Алексеевичу цифру, то он бы рассмеялся.

Но Коровин продолжал бушевать.

— Вы говорите о Бенуа,— возражал он.— Но Бенуа — один на сто других художников, кто, благодаря своим связям с французами, устроился прилично. А как живут другие?.. Нет, нет, ничего не дам.

Я слушал — и как-то не верил Коровину. Чего-то в нем не хватало, чтобы стоило считать его таким грозным и неуступчивым, каким он хотел казаться, и я не терял надежды на его отходчивость.

— Посмотрите, вот как выглядит наш музей,— говорил я, развертывая перед художником альбом снимков Русского культурно-исторического музея.— Это замок XVII столетия, где помещается музей... Вот — первый зал, картины русских художников... Второй зал посвящен специально работам Рериха. Николай Константинович частью перевел свои картины в наш музей из Югославии, где они хранились в музее принца-регента Павла, частью прислал из Индии, где он проживает постоянно...

Коровин прислушивался, и я видел, что он понемногу смягчается.

— А вы знали лично Толстого?— спросил он, когда я показал ему фотографию портрета внучки Льва Николаевича Тани Сухотиной работы болгарского художника Кацарова.— Ха-арошй был старик! Напрасно на него наговорили... (Что наговорили, я не узнал.) Ха-арошй старик! Он добра хотел...

И Коровин стал рассказывать, как приезжал к нему до меня из Праги член Славянского института русский профессор-искусствовед О. (ныне умерший), собиравший картины для неосуществившейся „славянской галереи" в столице Чехословакии. Он тоже требовал внимания к своему делу. Получил от Коровина только для выставки, обнадеживая возможностью продать, четыре картины, и хороших. Однако не вернул ни картин, ни денег. Коровин писал ему, но ответа на свое письмо не получил.

— И как только дают такому человеку ответственные поручения?!—восклицал он.

Коровин замолчал, видимо припоминая внушительную и самоуверенную фигуру пражского профессора, и добавил с усмешкой:

— Утюг. Надо же быть немного человеком!.. Ведь это что же такое?! Ведь он же знает, что я живу в крайней нужде... Хоть бы усовестили его и побудили вернуть мне картины, если они не проданы, или заплатить за них.

Я обещал поговорить с О. и потом действительно переговорил. Но О. с равнодушной усмешкой на своем заплывшем жиром лице ответил, что поручил продажу картин агенту-чеху, а тот их присвоил и не желает возвращать. Отговорка эта была несостоятельна:

Коровин передал картины О. как представителю Славянского института, а не неизвестному „агенту“, и, конечно, О. и Славянский институт должны были нести всю ответственность за картины.

Но... художник жил далеко от Праги, был старый, бедный и бесправный человек — и с ним можно было не церемониться.

Окончательно помягчав, Константин Алексеевич, давно уже полулежавший в постели, опираясь на подушки, откинул одеяло, запахнул свой коричневый халат, встал с кровати и пошел куда-то в угол, за мольберт.

Вернулся он с большим картоном в руках.

— Вот, смотрите,— сказал он, остановившись около меня.— Это эскиз декорации ко второму действию оперы „Князь Игорь“. Темпера. Княжеский терем. Тут — Ярославна, за окнами — пожар... Если хотите, возьмите!..

Он повел пальцами по эскизу и добавил:

— Молодые художники могут по этому эскизу поучиться, как можно построить свод прямыми линиями... Возьмите!

Константин Алексеевич взобрался опять на кровать и уселся посредине, скрестив ноги и прикрыв их одеялом.

Рисунок, помеченный 1928 годом, отнюдь не свидетельствовал о том, что „прежний“ Коровин растворился без остатка на путях импрессионизма. Это был вполне реалистический рисунок в серо-лилово-фиолетовой гамме [1].

---

[1] Репродукция рисунка дана в книге В. Булгакова и А. Юпатова „Русское искусство за рубежом“. Прага—Рига, 1938.

Разумеется, я горячо поблагодарил художника, а так как раза два заглядывала к нам в комнату и окидывала нас подозрительным взглядом его молчаливая жена и так как я не мог не чувствовать нужды, проникавшей всю жизнь старика и его близких, то я спросил:

— А ваша супруга ничего не будет иметь против вашего дара музею?

Коровин поморщился:

— Ах, она ничего не понимает!—воскликнул он.— Я одинок. Поймите: я—одинок!

И он рассказал, что лучшим его другом является черный фокстерьер Боби, как раз присутствовавший тут же и лежавший на постели Константина Алексеевича, у него в ногах.

— Боби—мой лучший друг!—говорил старик-художник.

И он с воодушевлением принялся рассказывать о своей любви к собакам вообще и к Боби в особенности. По его словам, он обожал собак. Он охотник, и в России у него бывало по восемнадцать собак. Собаки—замечательные животные! В их природе много таинственного. Как они верны своему хозяину, как угадывают каждое его желание! Они чувствуют на расстоянии, через каменные стены... Боби—тоже умнейшая собака! Ежедневно утром он приносит художнику газету. Глядит на него такими глазами, точно понимает все, что творится в душе хозяина... и т. д., и т. д.

Больше всего и охотнее всего говорил Константин Алексеевич о собаках.

Тут я пережил странное чувство. Седобородый, худой и живой художник, то полулежавший на постели

с грубым коричневым одеялом и со сбитыми, мятыми простынями, то вскакивавший и садившийся на постели же, скрестивши ноги, вдруг напомнил мне своей наружностью и ухватками определенное историческое лицо, именно — Микеланджело Буонаротти, каким он известен нам по своему замечательному автопортрету, с худым, пожелтевшим лицом, с узкой и длинной седой бородой и с беспокойными, „бегающими“ глазами.

Да, нужда, старость и тяжелые жизненные испытания наложили, по-видимому, одинаковые черты на лица двух этих мастеров искусства, хоть и мастеров различных масштабов и принадлежавших к разным народам и эпохам.

Коровин, кстати сказать, был, подобно великому итальянцу, не только художником, но и писателем: в разных журналах и газетах он опубликовал и свои воспоминания, и ряд талантливых охотничьих рассказов. Литературная работа, наверное, тоже была вызвана нуждой, но это не умаляло ее значения. Коровин к тому же был не первым русским художником, отдававшимся литературе. До него прекрасно писали И. Н. Крамской, И. Е. Репин, М. В. Нестеров...

Простившись с Коровиным и унося его интересное произведение, я думал, что уже больше не увижусь с художником, как вдруг через день получаю от него по городской почте в пансионе на avenue Felixe Faure, где я остановился, письмо, в котором Константин Алексеевич убедительно просит меня еще раз заглянуть к нему. Разумеется, я тотчас последовал этому приглашению.

Коровин приветливо встретил меня и заявил, что решил предложить мне еще кое-что для нашего музея. Опять—„поход“ в какой-то таинственный склад

за мольбертом и появление оттуда с холстом в руках:

— Это мост в Сен-Клу, у Парижа... Масло... Как будто недурно!.. А? Как вам нравится?..

Я счел долгом похвалить этот довольно большой живописный этюд, исполненный в импрессионистическом духе.

— Возьмите!..

Этюд переходит в мои руки.

— А тут еще—акварелька: рисунок мужского и женского костюмов для полонеза в опере „Борис Годунов". Ничего особенного, но все-таки мой „почерк"... Сколько я на своем веку сделал таких рисунков!.. Тысячи!..

Кроме этих двух новых работ, за пожертвование которых Русскому музею я глубоко благодарил, Коровин вручил мне еще небольшой пейзаж его сына— художника Алексея Константиновича „Весна под Парижем": светлое, радостное изображение расцветающего сада. Надо полагать, что передача пейзажа произошла с согласия Коровина-сына, хотя сам я Алексея Константиновича не видел и с ним не познакомился.

Узнав от меня, что я собираюсь посетить Ф. И. Шаляпина, чтобы попросить у него для музея какой-нибудь из его вышедших из употребления театральных костюмов, Константин Алексеевич сказал, что он давно и хорошо знает Шаляпина, охотился и кутил с ним в России. Но теперь Шаляпин зазнался и переменился.

— В России,—говорил Коровин,—Шаляпин дневал и ночевал у меня, а теперь, как позовет, так хоть и угощает и ласкает, но видно, что внутри дрожит и боится, как бы Костя не попросил у него взаймы сто



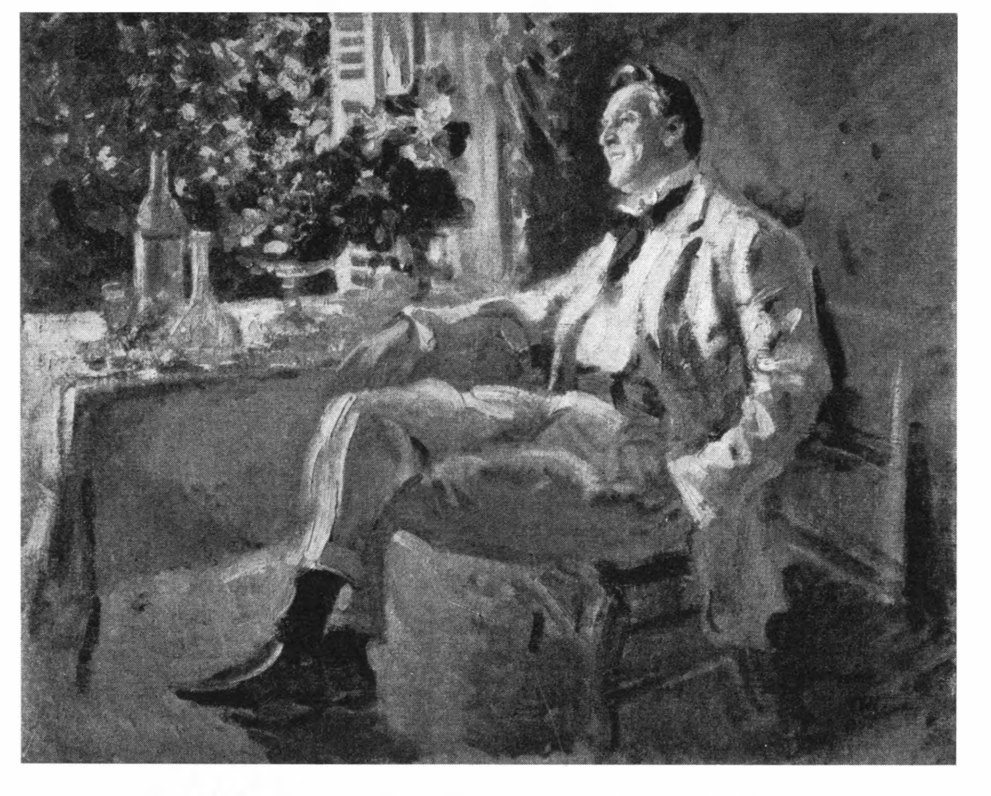
К. А. Коровин и Ф. И. Шаляпин на охоте. Фотография.

франков!.. Он отлично знает, как Костя живет, в какой бедности, но никогда не спрашивает об этом и никогда не предлагает своей помощи... Да, впрочем, он и в России, бывало, все делал вид, что у него будто только три рубля в кармане, и все заставлял меня, да и других, платить за его ужины и обеды в ресторанах. И дети у него — такие же выжиги и пройдохи, как и дети Льва Толстого!..

Простившись с К. А. Коровиным после второго свидания, я думал, что тем самым закончатся все мои сношения с ним. Но это оказалось не совсем так.

Через некоторое время после моего возвращения в Прагу мною получено было от знаменитого, но впавшего в беду и в нужду художника письмо, в котором он просил и уполномочивал меня предъявить от его имени профессору О. и Славянскому институту требование о возвращении его картин или уплате их стоимости. Так как я уже обращался к О. в личном порядке и это не помогло, то теперь надлежало бы предпринять какие-то официальные, юридически оформленные шаги — может быть, даже через адвоката.

К сожалению, лично я взяться за это дело не мог. Во-первых, потому, что между инициатором Славянской галереи профессором О. и управляемым мною Русским культурно-историческим музеем существовали отношения некоторого соперничества — вернее, профессор О. рассматривал Русский культурно-исторический музей как *соперничающее* со Славянской галереей учреждение. При этом условии возбуждение мною против Славянского института формального обвинения в задержании и невозвращении картин К. А. Коровина понято было бы как „интрига“ со стороны музея против галереи и дало бы



К. А. Коровин. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1911.

повод к новым неприятным и даже до известной степени опасным нападкам на музей, неприятным и опасным тем более, что галерея была государственным чехословацким учреждением, а музей — всего только частным русским предприятием. Вероятно, можно было бы чего-то достигнуть, поручивши „иск" против Славянского института чехословацкому адвокату, но... средств на оплату гонорара адвокату ни у меня, ни у Коровина не было. Так ничего я и не сделал во исполнение просьбы Коровина, о чем откровенно ему написал, указав, что в моем положении руководителя Русского культурно-исторического музея я бессилен что-либо предпринять против параллельного в известной мере предприятия. Больше Коровин в Праге обратиться, очевидно, ни к кому не мог, и четыре его картины, наверное, потеряны были для него навсегда.

До сих пор гнетет меня мысль, что я при полном желании не сумел тогда быть полезным заслуженному мастеру русской живописи. А как надеялся на меня художник! Я думаю, что не ошибусь, если выскажу предположение, что вызов меня на второе свидание письмом и новые подарки для музея сделаны были в предположении, что я или музей найдем способы отблагодарить художника и помочь ему вернуть его имущество. Мы этого не сделали.

В этом случае оправдалось изречение из Талмуда, приводимое Л. Н. Толстым в „Круге чтения": „Падает камень на кувшин — горе кувшину, падает кувшин на камень—горе кувшину; так или иначе, все горе кувшину".

Иначе говоря: в проигрыше оказывается всегда слабейший.

Мстислав Валерианович Добужинский
1875—1957

На стене — рисунок. Хороший рисунок. Он нравится посещающим мою комнату. У меня часто спрашивают о нем:

— Чья это работа?

— Добужинского. Слыхали вы имя такого художника?

— Добужинского? Нет, не слыхал.

Такие сценки сплошь и рядом происходят между мной и моими гостями в Ясной Поляне, не специалистами по искусству, но людьми, во всяком случае, образованными и культурными.

Видишь, что Добужинский забыт. И невольно удивляешься, что забыт такой талантливый и оригинальный художник.

В 1899 году Мстислав Валерианович Добужинский двадцатичетырехлетним молодым человеком, приехав из Петербурга в Мюнхен, вступил в число учеников художественной школы А. Ашбе, где он встретился с рядом молодых русских художников, и в том числе со своим несколько старшим сверстником И. Э. Грабарем. До того он посещал Школу Общества поощрения художеств в Петербурге, одновременно состоя студентом университета.

В своей автомонографии „Моя жизнь“ И. Э. Грабарь очень положительно отзывается о молодом Добужинском, который, по-видимому, нравился ему не только как художник, но и как человек: „он выгодно отличался своей красивой внешностью, холеной бородкой, подстриженной лопаткой, опрятным костюмом и



Б. М. Кустодиев. Портрет М. В. Добужинского. Этюд для неосуществленного группового портрета художников „Мира искусства“. 1913.

изысканными манерами...“[1] Эти черты своей внешности (кроме бородки, которая была впоследствии удалена) Добужинский сохранил и на будущее время.

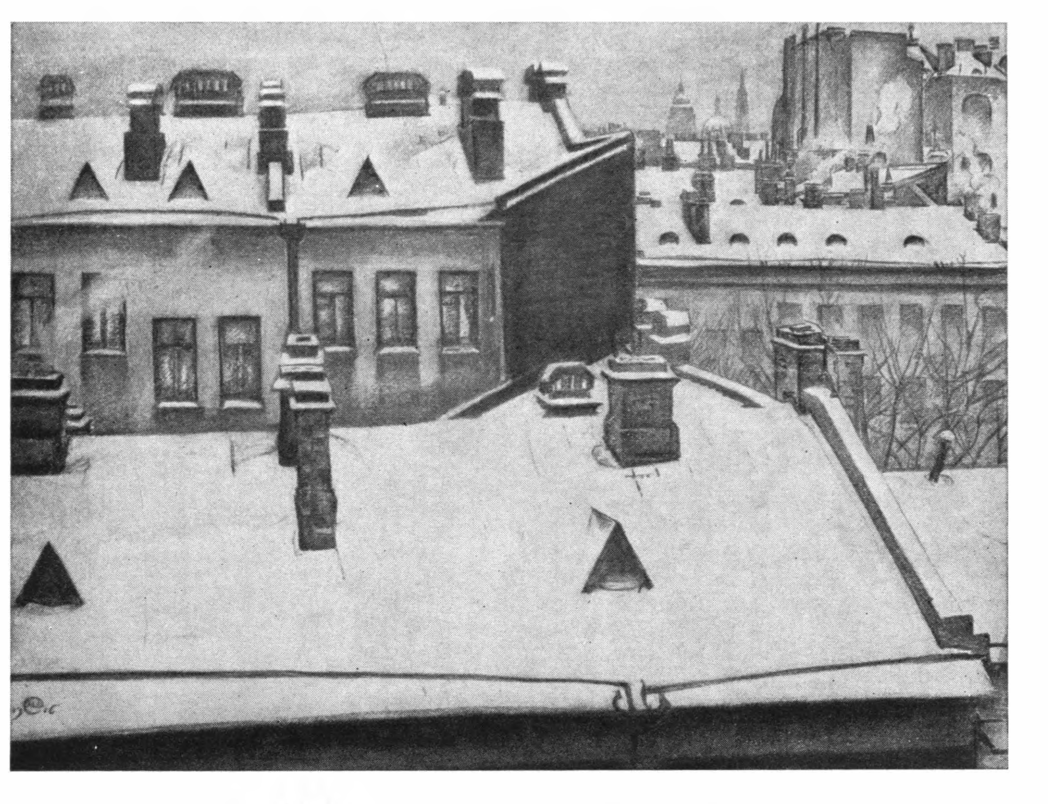
В 1901 году Добужинский вернулся в Петербург, где учился у известного гравера В. В. Матэ и у живописца Л. Е. Дмитриева-Кавказского. В 1903 году Добужинский вступил в объединение художников „Мир искусства“, издававшее одноименный журнал, где воспроизводились рисунки Добужинского. С преподаванием в разных художественных школах Добужинский совмещает сотрудничество в художественных журналах, иллюстрирует произведения русских писателей, создает эскизы театральных декораций, в частности к постановкам пьес И. С. Тургенева „Месяц в деревне“ и „Где тонко, там и рвется“. Выпускает альбом „Петроград“, изображая не только классические архитектурные ансамбли, но также захудалые уголки окраин, мрачные дворы и засыпанные снегом крыши. Город становится главной темой графических работ Добужинского—город не только в своей внешне прекрасной и нарядной, но и в бедняцкой, ущербленной и скрытой от большинства „ценителей прекрасного“ жизни.

Добужинский быстро растет как график, достигая в ряде своих работ совершенства лучших русских мастеров рисунка: Серова, Пастернака. Ряд его работ появляется в Русском музее, в Третьяковской галерее.

Впервые я встретился с М. В. Добужинским в 1936 году в помещении Русского культурно-исторического музея, в Збраславском замке близ Праги.

---

[1] И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М.—Л., „Искусство“, 1937, стр. 145.



М. В. Добужинский. Крыши. 1916.

Художник, будучи литовцем по крови, лет за десять до этой встречи переехал на жительство из Ленинграда в столицу Литовской республики Каунас. Если не ошибаюсь, Прагу он посетил в связи с намерением чехословацкой Национальной галереи приобрести некоторые его работы. Я пригласил Добужинского познакомиться с собранием Русского музея. Это было еще до пополнения музея произведениями русских художников, проживавших во Франции. Но пятнадцать картин Н. К. Рериха, присланных художником из Индии и Югославии, уже были выставлены в музее. Кроме того, как раз в 1936 году устроена была в музее небольшая (в одном зале) выставка картин И. Е. Репина, организованная с помощью инженера М. Г. Стефановича, агента по продаже картин знаменитого художника, принадлежавших его дочери Вере Ильиничне.

М. В. Добужинский явился в музей прекрасно одетый, сдержанно-любезный, корректный. Внимательно вместе со мной осмотрел все собрание. Подолгу останавливался перед каждой картиной, как бы изучая ее, в полном молчании, а затем откровенно изрекал свой суд, часто очень суровый, хотя и не гневный, спокойный. Разумеется, и творчество Н. К. Рериха, и такие шедевры, как репинская пастель „Мальчик с ломтем хлеба“ или пейзаж академика С. А. Виноградова „Хмурый день“, находили с его стороны полное признание. Иногда высоко оценивались и работы действительно отличные, но принадлежавшие художникам, не пользовавшимся по тем или иным причинам широкой известностью. К таким работам принадлежали, например, карандашные наброски — портреты русских ученых и писателей, выполненные художником К. П. Пя-

сковским, выучеником Чехословацкой академии художеств, выдающимся рисовальщиком.

— Отлично сделано! — произнес, между прочим, с видом глубокого убеждения М. В. Добужинский, постучав указательным пальцем по стеклу над портретом бывшего ректора Московского университета профессора М. М. Новикова работы Пясковского. — По рисунку это лучший из всех портретов!

Должен сознаться, что мои оценки почти во всех случаях совпадали с оценками Добужинского, но только я, как руководитель музея, находившийся в постоянном общении с художниками, часто не смел произнести эти оценки вслух, тогда как Мстислав Валерианович, не руководясь никакими побочными соображениями, высказывался с суровой и обезоруживающей откровенностью: он, безусловно, имел в виду только тот идеал искусства, с точки зрения которого и можно было судить по-настоящему о том или ином художественном произведении. Такого бескомпромиссного и притом справедливого судью я впервые видел в лице Добужинского.

Он очень сочувственно отнесся к просьбе музея о передаче ему своих произведений и, действительно, скоро выслал из Каунаса пять замечательных графических работ: темперу „Ночь (Петербург)“, две расцвеченные гуашью автолитографии „Петропавловская крепость“ и „Набережная Васильевского острова“ и две литографии „Псков. Лодка на площади“ и „Сад“ (эскиз декорации для постановки драмы Ф. Шиллера „Разбойники“). „Лодка“ поражала тонкостью рисунка. Извлеченная на берег для ремонта и покоящаяся на бревнах огромная, глубокая рыбацкая лодка на главной площади Пскова, с силуэтом древнего собора,

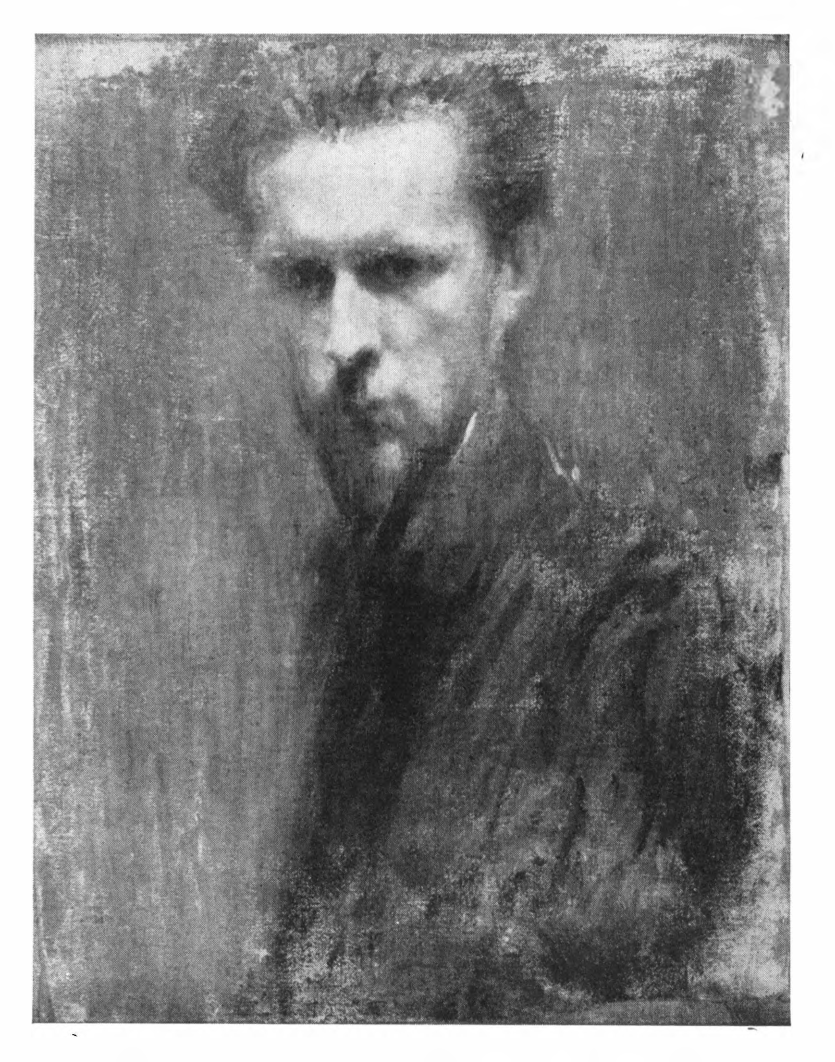
привлекала внимание неожиданностью положения, в котором она была представлена.

Вторично встретился я с М. В. Добужинским через год, в 1937 году, в Париже. Я находился в квартире художника Д. Д. Бушена, бывшего помощника хранителя Эрмитажа (по отделению фарфора и драгоценностей), навестив его с целью привлечь что-либо из его работ в Русский музей. Совершенно неожиданно и для меня и для Бушена явился к нему как раз в это время приехавший из Каунаса М. В. Добужинский. И со мной, и с Бушеном Добужинский, сохранявший свой прежний, элегантный вид, встретился как со старыми знакомыми. Он заявил, что посещает русских друзей-художников с целью посмотреть, что ими за последнее время сделано и над чем они работают.

Бушен, тоже бывший член объединения „Мир искусства", показал Добужинскому свои новые картины, в том числе предназначенную им для нашего музея нежную пастель „Парк Тюльери весной", почти лишенную рисунка и состоявшую едва ли не из одних только пятен в светлых тонах.

Добужинский осматривал все с несколько двусмысленной, не то одобрительной, не то насмешливо-снисходительной улыбкой и ограничивался лишь неопределенными восклицаниями: „Гм! гм!" Своего строгого суда в присутствии автора произведения он, очевидно, высказать не решался.

— Ах, что я вам еще покажу!—воскликнул своим тоненьким, женским голоском Бушен, кидаясь к папке с рисунками и фотографиями.—Представьте, получил я недавно интересный заказ от мадам... (последовала французская фамилия). Она устраивает в своей квартире искусственную итальянскую террасу. В темной



М. В. Добужинский. Автопортрет. Этюд. 1913.

комнате пробиты окна. С потолка спускаются на окна и простенки написанные кистью зеленые виноградные лозы, а за окнами помещается источник искусственного, электрического света, в силе дневного... Это, конечно, дорого стоит, но это теперь в моде... В этой освещенной через окна искусственным дневным светом комнате она по вечерам собирает гостей... Вот фотография. Посмотрите, как это мило выходит!.. Виноградные лозы написаны мною... Это—хороший заказ...

И Д. Д. Бушен протягивал нам на просмотр фотографии „искусственной итальянской террасы". На них было и стыдно и страшно смотреть. В какой только форме не блажит пресыщенная всеми благами мира буржуазия!..

Не помню, чтобы Добужинский похвалил виноградные лозы Бушена. Он и тут, насколько припоминаю, ограничился своим неопределенным „гм!".

Затем художники пустились в воспоминания и рассказы о своих старых друзьях и знакомых, преимущественно, конечно, из художественной среды. Чтобы не мешать им, я забрал „Парк Тюльери" Бушена, поблагодарил автора этой пастели, простился с обоими художниками и ушел.

Через год М. В. Добужинский прислал в Прагу письмо, в котором сообщал о предстоящем ему далеком и долгом путешествии и обращался к Русскому культурно-историческому музею с просьбой принять на временное хранение ряд его работ. Я ответил Добужинскому согласием, и скоро музей получил багаж: не то, чтобы „ряд работ", а, должно быть, все, что только скопилось у художника из его картин и рисунков за всю его жизнь: это было несколько чемоданов, наполненных портретами, видами городов, натюрмор-

тами, эскизами декораций и театральных костюмов, наконец, солидными семейными альбомами с множеством фотографий. Я с трудом разместил все это в музее: главным образом в нижних ящиках деревянных, старинного фасона, витрин для мелких предметов, книг и рукописей. Не отсылать же было всего этого назад в Каунас!

Художественный архив М. В. Добужинского пролежал в Збраславском замке несколько лет. Когда весной 1945 года в замке укрепились немецкие фашисты и их выбивали оттуда советские войска, коллекции музея сильно пострадали, но работы Добужинского, упрятанные под витрины, отлично сохранились. Тем не менее они начали стеснять музей, особенно когда выяснилась необходимость перевода музея в Прагу, в здание советской средней школы, где он просуществовал до 1948 года. Тащить за собою не принадлежавшие музею чемоданы с картинами и рисунками было весьма затруднительно, да и полученное музеем новое помещение значительно уступало по величине збраславскому. Я просил пражского знакомого Добужинского некоего З. написать художнику, который к этому времени оказался в Америке, что музей более не может хранить его вещей и что я прошу его распорядиться насчет передачи их на хранение какому-нибудь другому лицу или учреждению.

Ответа долго не было, а между тем музей закрывался, и часть (лучшая часть) его собраний отправлялась, согласно моему решению, в Москву, а другая часть передавалась в распоряжение Комитета советских граждан в Праге. Добужинскому писали снова, пока, наконец, от него не получено было довольно беззаботное по тону письмо, из которого явствовало, что

вопрос о сохранности пражского собрания картин и рисунков не очень-то и беспокоит художника. „Я накопил здесь за последние годы столько же, если не больше художественного материала, чем то, что я оставил в Праге“,— писал М. В. Добужинский. Впрочем, он благодарил музей за хранение в течение ряда лет его работ, уполномочивал музей сдать все принадлежащие ему чемоданы с картинами, рисунками и альбомами его знакомому З. и, наконец, просил меня взять себе на память, в знак признательности, какой-нибудь его рисунок, который мне больше понравится.

Поручение Добужинского относительно судьбы его имущества было выполнено, причем я, видя, что художник не слишком и дорожит плодами своей художественной работы, взял себе на память о талантливом мастере большой натюрморт тушью, который и сейчас украшает мою комнату: старинный диван красного дерева со скрипкой в углу и с небольшим преддиванным круглым столом, на котором притулились покосившийся канделябр для трех свечей, кофейница и стеклянный стакан.

Вся Ясная Поляна и вся русская старина для меня—в этом натюрморте...

Борис Дмитриевич Григорьев
1886—1939

Борис Григорьев — имя талантливого художника, начавшего свою деятельность, когда уже сломалась старая жизнь, жизнь буржуазного общества и царской России, и в борении вступала в свои права жизнь новая, еще не изведанная, обещавшая народу огромные успехи. И разложение царской России еще до империалистической войны 1914—1917 годов, и хаос войны, и громы Октябрьской революции, и муки пребывания на чужбине—все испытал и пережил этот художник. Его жизнь и творчество разбиты были событиями на две неравные половины: дома и за рубежом. Конечно, это была трагедия. Единый путь внутреннего развития был пресечен и не закончен.

А данные для творческих побед были большие. Искусство Бориса Григорьева, исключительно сильного и интересного рисовальщика и живописца, питомца петербургской Академии художеств и члена объединения „Мир искусства“, достигло уже к тридцати годам его жизни высокого развития. В 1914—1916 годах Григорьев поддерживал тесные отношения с И. Е. Репиным. Как свидетельствует Корней Чуковский, „искусство Бориса Григорьева всегда привлекало Репина своим артистизмом“ [1]. Именно Репин побудил Григорьева сделать портрет поэта Велемира Хлебникова. Посещая Репина, Борис Григорьев не расставался с альбомом и сделал ряд интереснейших зарисовок.

[1] „Художественное наследство“. Репин. Т. 1. М.— Л., Изд-во Академии наук СССР, 1948, стр. 288.



Б. Д. Григорьев. Автопортрет. 1914.

Некоторые работы Бориса Григорьева уже тогда приняты были в Третьяковскую галерею и в Русский музей.

Но художник, увлекшись модернизмом и кубизмом, не нашел в себе силы противодействовать разлагающему влиянию декадентства, того худшего, что в нем было. Вот почему встречаем мы его имя в романе Леонида Леонова „Русский лес" в описании „Привала комедиантов"—„наиболее изысканной трущобы тогдашнего Петербурга, помещавшейся в доме известного уголовно-светского дельца Митьки Рубинштейна":

„Пестрые афишки, напечатанные навыворот для привлечения публики, висели у входа в подвальный этаж, чарами модных художников превращенный в кабак столичной богемы. Теплой болотной тинкой попахивало там, под сводчатым потолком, с пылающими жар-птицами на падающих стенах и другими, погреховнее, сюжетами самого Бориса Григорьева" [1].

Самого Бориса Григорьева!.. Тут—и признание высокого калибра художника, и презрение к его слабости, проявившейся в том, что он отдал свой талант на расписывание стен кабака.

После Октябрьской революции Борис Григорьев решился на роковой шаг: покинул Родину. В 1923 году И. Э. Грабарь, как он рассказывает в своей автомонографии „Моя жизнь", встретился в Америке с Борисом Григорьевым, работавшим „тогда в Нью-Йорке в левом плане" [2].

---

[1] Л. Леонов. Собрание сочинений. Т. 9. Русский лес. М., Гослитиздат, 1962, стр. 752.

[2] И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М.—Л., „Искусство", 1937, стр. 290.

В 1924 году я видел в Чехословакии, в Праге, выставку картин Бориса Григорьева, устроенную искусствоведом Н. А. Еленевым.

— Валентин Федорович, обязательно пойдите на выставку!— говорил мне Еленев.— И потом скажите мне, какое она произведет на вас впечатление.

Что было мне сказать восторженному поклоннику Бориса Григорьева? Выставка, несомненно, была интересна, свежа, импозантна. Художник в значительной мере отошел от своих крайне левых, кубистических тенденций, но не пришел и к последовательному реализму. Чувствовалось, наряду с патриотизмом, стремление поразить публику оригинальностью, своеобразием.

Вот, например, картина „Лики России"— России, брошенной художником, но все же дорогой, незабвенной для него. Как же представлена Россия на холсте?

Десятки человеческих лиц, только лиц, но не фигур. Люди без ног, без рук, без туловищ. Головы и лица изображены в виде кучи яблок. Выражения—различны. Перед вами — лица, то грубые, то глупые, то важные, то злые, то решительные, то слюнявые... Почему эта каша лиц должна была представлять Россию—непонятно. Большая картина масляными красками похожа была на громадную карикатуру. Это—не искусство. Это—трюк.

И это был не единственный трюк на выставке. Вызывали такие трюки только усмешку и недоумение.

Однако на той же выставке можно было видеть вполне корректный портрет В. И. Качалова в роли царя Федора Иоанновича. Мало того, замечательное впечатление высокого искусства производил ряд великолепных, ярких и живописных пейзажей. Помню, именно

эти пейзажи я и расхвалил потом в беседе с Н. А. Еленевым.

Выставка, таким образом, показала и что может художник, и в чем вредит ему „искание новых форм“ живописи и увлечение „левизной“ в искусстве.

За границей Борис Григорьев выставлял свои работы в Париже, Риме, Милане, Лондоне, Мюнхене, Дрездене, Брюсселе, Амстердаме, Нью-Йорке, Филадельфии и других центрах. Кое-что было продано им в музеи Нью-Йорка, Парижа, Венеции. Говорили мне, что ряд холстов и рисунков художник посвятил изображению парижских трущоб, но с этими работами я не встречался. Судя по тому, что мне удалось видеть из его работ в Париже в 1937 году (я сейчас расскажу об этом), он окончательно отказался от крайностей модернизма и трюкачества и сосредоточился на живописи в новой, выразительной и понятной манере „умеренного“ импрессионизма. Отчетливый рисунок в его работах, мешавший им расплываться в красочных пятнах, обеспечивал им характер подлинности, правдивости и жизненности.

Бориса Григорьева я нашел в Париже в его мастерской, помещавшейся в так называемом Доме художников. Трех- или четырехэтажный дом этот действительно занят был исключительно квартирами и мастерскими художников. Я впервые встречался с такого рода учреждением, или, если можно так выразиться, коллективной художнической квартирой.

По указанию консьержки подымаюсь по широкой деревянной, отлично отделанной лестнице с массивными перилами на самый верх. И, одолевая последний из лестничных маршей, вижу снизу расхаживающего нервно, взад и вперед, по верхней площадке лестницы

высокого и стройного, бритого пожилого мужчину со спускающимися на лоб волосами. На нем хорошо сшитый темно-серый костюм. Лицо немного опухло.

„Человек большого ума и больших страстей“, пробегает в голове при первом взгляде на это лицо.

Увидав меня, незнакомец останавливается, кланяется и радостно приветствует меня на французском языке. Я чувствую, что тут какое-то недоразумение.

— Вы Борис Дмитриевич Григорьев?—спрашиваю я по-русски.

— Да!—отвечает незнакомец, и лицо его вытягивается.

Я называю себя и прошу разрешения поговорить с ним.

— Ах!—восклицает Григорьев.—А я как раз ожидал владельца галереи Шарпантье, который должен был посмотреть мои этюды! Но... пожалуйста!

И он с полупоклоном показывает мне на открытую дверь.

Вхожу. Большая, совершенно пустая, без единого стула комната, вся сплошь увешанная работами Бориса Григорьева.

— Я только что закончил большое путешествие по берегам и островам Атлантического и Тихого океанов и вывез из этого путешествия те этюды, которые вы видите. Тут все гуашь и гуашь... Как раз эти этюды я и собирался показать представителю галереи Шарпантье, но он, очевидно, запоздал.

— Я очень сожалею, что своим приходом невольно разочаровал вас, но... поправить этого дела, очевидно, не могу! — сказал я.

— Ничего, ничего,— возразил Борис Григорьев.— Вот посмотрите эти этюды!

Я начинаю осмотр. Этюды не окантованы и прикреплены к стенам и к какому-то деревянному стенду, возвышающемуся посреди комнаты, просто кнопками. Это все — морские виды и виды экзотической приморской природы, сцены оригинального и своеобразного быта прибрежных жителей.

Первый же, крайний этюд, с которого я начал осмотр, приводит меня в настоящее восхищение, и я громко выражаю это восхищение. Передо мной живая, непосредственно схваченная художником картина, картина безусловно искренняя, правдивая и оригинальная. Краски положены легко, естественно и гармонично. Не удручают ни натурализм, ни наивный, ученический реализм. Я бы сказал, духом в данном случае вполне уместного как метод импрессионизма овеяны были океанские этюды Бориса Григорьева.

В сопровождении художника, дающего краткие пояснения относительно содержания этюдов и места их создания, я перехожу от одного листа к другому, и этюды эти кажутся мне положительно один лучше другого. По-видимому, и художник был доволен, что его понимают. Мрачное настроение, в котором я его застал, понемногу рассеялось.

Осмотрев всю выставку и еще раз выразив художнику свое исключительное удовлетворение, я изложил ему цель своего посещения—просьбу о даре для Русского музея, рассказал о помещении музея, о собранных уже в нем сокровищах, о дарах А. Бенуа и К. Коровина, показал фотографии Збраславского замка и отдельных залов музея.

Борис Дмитриевич задумался, потом подошел к одному из висевших на стене больших этюдов и спросил меня:

— Хотите получить вот этот этюд? Он называется „В тропиках"... Это было сделано в Перу.

Передо мной, на картине более полуметра в длину, изображен был уголок палубы океанского корабля, загроможденный канатами, подвесной лодкой и другими принадлежностями морского быта. На первом плане, в полуоборот к зрителю, восседает чернобородый и безусый матрос, настоящий „морской волк", раскуривающий трубочку. Через борт виднеется полоска моря.

Этюд показался мне менее эффектным, чем другие, соседние, но, тем не менее, и он был превосходен и выполнен действительно артистически в розово-кирпично-коричневой гамме.

Разумеется, я поспешил заявить, что беру этюд, и выразил талантливому художнику свою горячую благодарность, подтвержденную позже и официальной письменной благодарностью музея.

Попрощавшись с Григорьевым, я уже никогда более с ним не встречался; приблизительно через год он скончался.

Спускаясь по лестнице Дома художников, я с грустью констатировал, что владелец галереи Шарпантье так на этот раз и не пришел, а может быть, говорил я себе, избалованный обилием продукции парижских, часто сильных, художников, и совсем не придет взглянуть на выдающуюся по своему художественному уровню коллекцию прекрасных григорьевских океанских этюдов.

Какова была их судьба? Не знаю.

Но думаю, что если бы Борис Григорьев ничего, кроме двадцати пяти или тридцати виденных мною океанских этюдов, не создал, то и это дало бы нам

право считать его одним из талантливейших художников нового времени.

Трогательным напоминанием о Б. Д. Григорьеве было для меня полученное после его кончины в 1939 году сообщение от его вдовы о ее намерении передать в Русский культурно-исторический музей одну из значительнейших старых работ художника — портрет В. И. Качалова в роли царя Федора Иоанновича. Но... начались уже гитлеровские войны, Чехословакия была оккупирована фашистами, и пересылка портрета из Парижа в Прагу стала невозможной. А затем был разгромлен немецкими фашистами и перестал существовать музей, так что доброе намерение вдовы Григорьева осуществления не получило.

Наум Львович Аронсон
1872—1943

Наум Львович Аронсон был родившийся в России и проживший большую часть жизни за границей скульптор, автор памятника Бетховену в Бонне, фонтанов в Париже и Гедесберге и скульптурных портретов Льва Толстого, Тургенева, Фета, Пастера и других. Свое образование как художник он получил в Школе декоративных искусств и в академии Колоросси в Париже. Считать его русским художником, собственно, трудно, но и не считать таковым тоже нельзя, особенно тем, кто знает его работы, посвященные деятелям русской культуры. Как обеднела бы, например, иконография Толстого, если бы исключить из нее бюст работы Аронсона, выполненный в 1901 году!

Копию этого бюста Н. Л. Аронсон после смерти Л. Н. Толстого принес в дар московскому Театру Корша, в фойе которого этот скульптурный портрет был торжественно открыт в годовщину рождения писателя, 28 августа 1911 года[1].

Правда, скульптура эта „не особенно нравилась" Л. Н. Толстому, как он выразился однажды при мне в 1910 году, добавив, что в аронсоновском бюсте „преувеличена умственность: эти шишки на лбу!.." Но... едва ли, вообще, можно истинными судьями того или иного художественного портрета—все равно, живописного или скульптурного — считать изображенное на этом портрете лицо...

---

[1] См. об этом упоминание в отделе „Хроника" „Известий Общества Толстовского музея", СПб., 1911, сентябрь, № 2, стр. 28.



Б. М. Кустодиев. Портрет Н. Л. Аронсона. 1904.

Как я мог убедиться при личной встрече с Н. Л. Аронсоном в Париже, интерес его к Толстому выразился не только в создании бюста 1901 года. Прежде чем приступить к деловым разговорам, Наум Львович показал мне серию сделанных им изумительных по тонкости и сходству карандашных портретов Л. Н. Толстого.

— Почему вы не предложите этих портретов Музею Толстого в Москве?! — спрашивал я у скульптора.— Он, без сомнения, с удовольствием бы приобрел всю вашу серию!

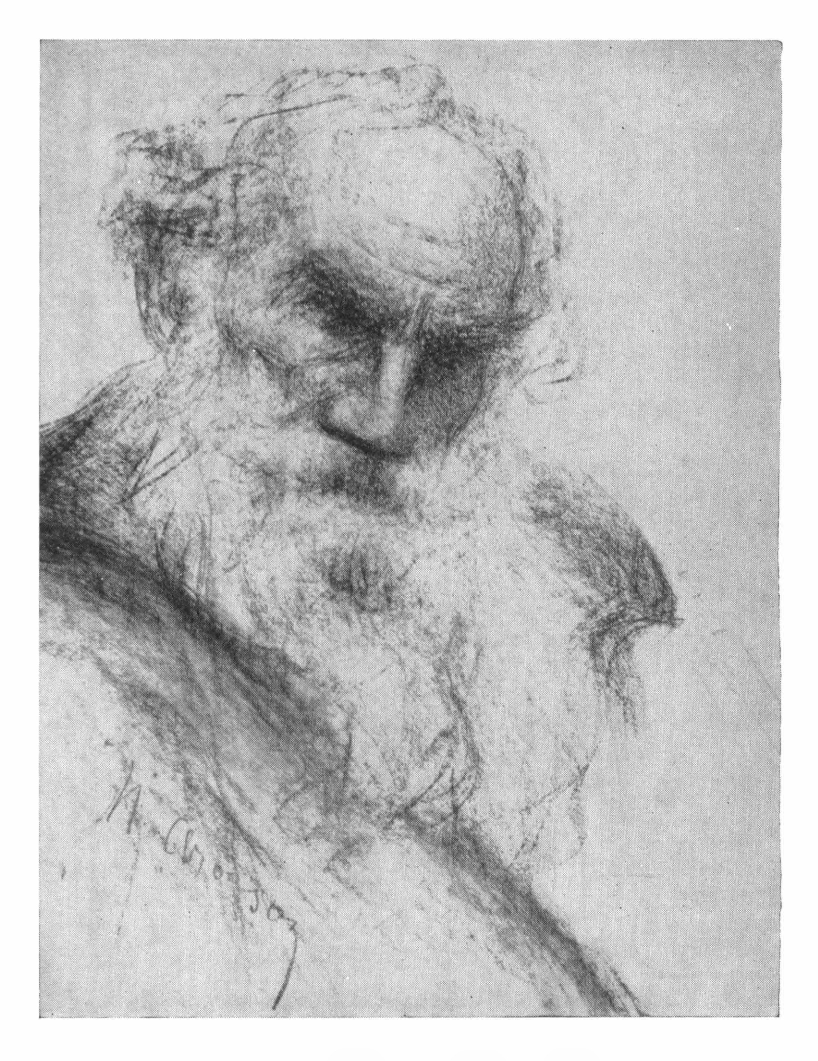
— Пока я задерживаю их у себя,— скромно ответил художник, опустив глаза.

И, мне кажется, я не ошибусь, если выскажу предположение, что талантливому художнику и скульптору просто не хотелось расставаться с этими портретами-набросками, так верно, точно и непосредственно отразившими лицо и душу живого Толстого.

Как приятно удивлен был я, когда почти через двадцать пять лет, в 1961 году, неожиданно увидал в Государственном музее Л. Н. Толстого один из замечательных карандашных портретов великого писателя, сделанных Н. Л. Аронсоном. Раньше этого портрета не было в музее. Надо надеяться, что и вся серия не прошла или не пройдет мимо наших, отечественных музеев.

Со вниманием прослушал Н. Л. Аронсон мои рассказы о Русском культурно-историческом музее в Праге и просьбу — не отказать великодушно предоставить в дар музею одну из своих работ.

— Я сделаю это,— сказал он.— Пройдемте, пожалуйста, в мою мастерскую. (Мы разговаривали в кабинете художника.) Она помещается на другой улице,



Н. Л. Аронсон. Л. Н. Толстой.

за несколько домов отсюда. Там и посмотрим, что можно было бы предложить Русскому музею.

Наум Львович надел пальто, и мы перешли в мастерскую—большой, высокий, хорошо освещенный зал, построенный в глубине одного двора. Исключительное впечатление произвел на меня этот зал, весь уставленный и очень крупными, и небольшими мраморными, бронзовыми и гипсовыми творениями скульптора. Мелкие вещи помещались на полках вдоль стен.

Нетрудно было заметить, что надо всем царил Бетховен. Его портреты и статуи в разных вариантах, в разном материале виднелись и тут и там. Вот на фоне беломраморной стены — бронзовая голова композитора, а пониже кисть его правой руки. Вероятно, это был изготовленный по заказу для какого-нибудь города (может быть, германского) памятник. Скульптор давал мне объяснения, но, к сожалению, многое мною забыто.

Мне понравился также небольшой бюст Бетховена со скрещенными руками.

Увидал я в мастерской Аронсона и копию его знаменитого бюста Льва Толстого, а также несколько других скульптурных портретов писателя.

В нескольких экземплярах имелся (в гипсе) великолепный бюст Пастера.

— Это официально одобренное и утвержденное французским правительством изображение Пастера в скульптуре! — сказал художник.— Я часто получаю заказы из разных городов на эту голову, вот почему вы и видите здесь ряд копий.

Не было недостачи здесь и в красивых женских головках, в небольших статуэтках и других скульптурных работах.

И странно было думать, глядя на скульптора, маленького, симпатичного и аккуратного старичка с остроконечной седой бородкой и с непринужденными манерами, одетого в строгий, черный костюм, что весь этот окружавший нас застывший мир великих и невеликих людей создан его руками—искусными и поистине трудовыми руками!

— Хотите получить для музея бюст Пастера? — спросил Наум Львович.

— Конечно!—ответил я.

— А кроме того, возьмете, может быть, вот этот бюст Бетховена?

— С величайшим удовольствием! Большое, большое спасибо!..

Оба бюста были в гипсе и оба отлично и тонко тонированы под бронзу самим скульптором. Бюст Пастера был в восемьдесят два сантиметра вышиной [1]. Как этот бюст, так и бюст Бетховена отличались изяществом и глубиной выражения. Сделаны они были в чисто реалистической манере, смягченной и оживленной до некоторой степени рукой мастера, не чуждого духу импрессионизма.

— Только доставку скульптур из Парижа в Прагу вы, может быть, возьмете на свой счет?.. Кстати, есть уже у вас свой emballeur (упаковщик)? Нет? Тогда позвольте вам порекомендовать прекрасного emballeur'a, который давно уже работает для меня, и работает безукоризненно! Он тоже живет неподалеку отсюда. Может быть, кстати, зайдем и к нему?

---

[1] Снимок бюста Пастера работы Аронсона помещен в книге В. Булгакова и А. Юпатова „Русское искусство за рубежом". Прага — Рига, 1938.

— Конечно, конечно!

Мы прошли к профессионалу-упаковщику, оказавшемуся итальянцем monsieur Francesconi, и я (или, вернее, Аронсон) уговорился с ним об отправке обеих скульптур наложенным платежом в Прагу. Наложенный платеж должен был покрыть и расходы упаковщика, и стоимость пересылки. Я вручил упаковщику адрес музея.

— Все,— сказал старичок-скульптор.— Больше ни о чем не заботьтесь! Monsieur Francesconi сам возьмет оба бюста из моей мастерской, упакует и отправит по данному вами адресу. Ожидайте скульптуры в Праге.

Действительно, обе разного размера, хрупкие скульптуры, отлично упакованные в большом ящике, без малейших повреждений проделали длинное путешествие Париж—Прага и затем долго стояли в залах Збраславского замка, украшая наш музей, а в 1948 году отправлены были из Праги в Москву.

Я был полон признательности к маленькому ростом и такому большому душой скульптору за его исключительную отзывчивость и любезность. Побольше бы таких людей на свете! Как они крепили бы, точно первоклассный цемент, истинно культурные, братские отношения в человеческом обществе!

Петр Александрович Нилус 1869—1943

Интересное явление среди русских художников в Париже представлял Петр Александрович Нилус: будучи серьезным, талантливым мастером кисти, он одновременно занимался литературой и в свое время был довольно популярным на родине писателем, издававшимся горьковским книгоиздательством „Знание“. И. А. Бунин, А. И. Куприн, Л. Н. Андреев, С. Г. Петров-Скиталец и другие писатели принадлежали к его друзьям.

Сотрудничая в молодости в одесской печати и состоя в Одесском литературно-артистическом обществе, Нилус в то же время являлся членом-учредителем Товарищества южнорусских художников. Конечно, этот интерес к литературе и изобразительному искусству свидетельствует об одаренности Нилуса, о широте его творческих стремлений.

П. А. Нилус окончил петербургскую Академию художеств по классу И. Е. Репина и с 1891 года был членом Товарищества передвижных художественных выставок. Он работал и как живописец-жанрист, и как график-иллюстратор, и как акварелист. Изображения людей в его произведениях обычно бывали психологически верны. Недаром такому строгому судье живописи и гениальному психологу, каким был Л. Н. Толстой, понравилась одна как будто незатейливая на вид картина Нилуса, увиденная писателем на выставке: тщательно одетый старик, в цилиндре, с букетом в руках с умиленным лицом стоит перед запертой дверью и с трепетом ждет, чтобы его впустили

принести поздравления бывшему предмету его увлечения. Он уже стар, но он все помнит... Он признателен... И вот такой сюжет растрогал автора „Войны и мира“ и „Анны Карениной“!..

Впоследствии Нилус увлекся формалистическими исканиями и изображал в своих картинах романтические фигуры-видения неестественно „прекрасных“ женщин, надуманную романтическую природу. Но затем, в 20-х и 30-х годах, он снова возвращается на путь реализма, хотя и носящего на себе некоторые следы модернизма.

В Париже Нилус выставлял свои произведения — портреты, пейзажи, натюрморты—в „Салоне независимых“.

В 1937 году я нашел П. А. Нилуса в его квартире из двух или трех уютных и чисто прибранных комнат, стены которых сплошь были увешаны картинами хозяина. Передо мной сидел серьезный коренастый и малоразговорчивый человек в черном. Молча выслушал он рассказ о Русском музее в Чехословакии и просьбу поддержать музей своим даром. Молча просмотрел Петр Александрович и те материалы, которыми я иллюстрировал свою речь.

Когда я кончил, Нилус, не отвечая ни да, ни нет на мою просьбу и, вообще, никак не реагируя на рассказ о музее, встал и предложил мне сначала ознакомиться с его работами.

Я поднялся вслед за ним, и мы стали вместе обходить нилусовскую „экспозицию“, останавливаясь около каждой картины, причем художник коротко, серьезно, без улыбки спрашивал:

— Как вам это нравится? А что вы скажете об этой картине?

Надо признать, что уровень работ Петра Александровича был сравнительно высокий, но, конечно, не во всех картинах одинаковый. Я искренно отвечал художнику, что и почему мне нравилось более, а что менее.

Но однажды, рассматривая прекрасный натюрморт (масло), я сказал:

— Вот эта картина с первого взгляда производит такое впечатление, как будто краски ее негармоничны. Но когда вглядишься в нее получше, то видишь, что первое впечатление неверно и что картину проникает глубокая гармония!

— Так может судить только знаток!—с серьезным видом произнес художник.—Эту картину сравнивали с Матиссом.

Он энергично дернул плечом и отошел в сторону. „Экзамен“ был окончен. Художник стал искать, что бы он мог подарить пражскому музею. Наконец, выбор его остановился на небольшой картине, написанной масляными красками,—„Улица в Пасси“: тихая, солнечная улица, налево—деревья парка с нежной весенней листвой, направо—высокие дома с насаженными вдоль их каштанами, одна-две машины, стоящие вдоль тротуаров, на переднем плане—стая голубей... Идиллия среди далеко не идиллического Парижа.

К этому художник „подбросил“ еще акварель „У моря“.

Все это—и осмотр картин, и вручение подарков — проделано было Петром Александровичем без единой улыбки, что меня особенно поразило.

И, однако, до сих пор вспоминаю я о серьезном художнике и литераторе и об „экзамене“, который он мне учинил, не равнодушно и безо всякого

неприятного или холодно-отчужденного чувства. Напротив, в душе родится улыбка, как только я вспомню о Петре Александровиче Нилусе, человеке глубокого внутреннего содержания. В своей кажущейся „неприступности“ он, может быть, забронировался от лишних жизненных уколов и разочарований, но сам он наносить уколы и огорчения другим как будто был не способен и не собирался.

Наталия Сергеевна Гончарова
1883—1962

Человек высокоодаренный, Наталия Сергеевна Гончарова представляет, по-моему, тип художника, страстно и упрямо, не боясь никаких препятствий, не жалея никаких жертв стремящегося к какому-то ему самому не вполне ясному идеалу совершенного, передового—главное, передового, прогрессивного—искусства. Искать, испытывать разные пути, но только двигаться, двигаться, а не стоять на месте в том, что касается форм и направления искусства,—вот какому правилу служила, казалось, всю жизнь Гончарова как художница!

В самом деле, начав с изучения скульптуры в московском Училище живописи, ваяния и зодчества под руководством П. П. Трубецкого—того самого Паоло Трубецкого, который говорил, что он „ничему не учил своих учеников",—Наталия Сергеевна покинула и школу, и скульптуру и занялась живописью. Тут перед ней открылась свобода нескончаемых интереснейших (нужных ли только?) формальных исканий. Начав с „интимизма", она перешла к ряду новых опытов, связанных с „разложением света", с „обобщением формы". Это привело ее к крайне неплодотворному и неблагодарному кубизму.

Затем начинается новый период—изучение и имитирование лубочных картинок, вышивок, рисунка и красок древних икон. От русского народного искусства Гончарова делает скачок к искусству Востока. Далее следует увлечение футуризмом—одним из самых распространенных и модных „измов". Однако футуризм



Н. С. Гончарова. Автопортрет. 1907.

сменяется вскоре „лучизмом“ (теорией „лучистых построений“). Приблизительно в то же время Гончарова провозгласила „отказ от индивидуальности“, не замечая, что все в ней, не исключая и этого отказа, дышало, кричало индивидуальностью.

Все эти сложные этапы творчества художницы отражались в ее работах, экспонировавшихся на разных и часто противоречивших друг другу по своим направлениям выставках: и на выставках „Мира искусства“ и „Союза молодежи“, и на таких „ультралевых“, как выставки „Бубнового валета“, „Ослиного хвоста“, „Мишени“ и других художественных группировок.

Приняв в 1915 году приглашение Дягилева участвовать в качестве художницы в его театральном предприятии в Париже, Гончарова создает декорации и рисунки театральных костюмов к операм „Сказка о царе Салтане“ и „Золотой петушок“, к балету „Конек-Горбунок“. Эти работы ее заслужили общее признание своей яркостью, талантливостью, оригинальностью. Гончарова привлекает к себе внимание иностранной художественной среды, выставляется в Париже и в Америке. Однако формалистские поиски ее не утихают, и мало-помалу в них действительно независимо от ее воли бледнеет и стирается то интимно и подлинно индивидуальное, личное, единственное, что отличало ее творческую физиономию.

Посетив в 1937 году Париж с целью собирания картин для Русского музея в Праге—Збраславе, я, конечно, не мог миновать и Н. С. Гончарову.

Помню, подошел к неказистому домику с дверью, выходившей прямо на улицу, и позвонил. Вышла хозяйка квартиры, Наталия Сергеевна, пожилая женщина, одетая в скромное—скажем точнее, бедное —

платье, с серым, утомленным лицом, но с приветливой, вежливой улыбкой. Представляюсь, говорю, что хотел бы побеседовать с художницей.

— Извините!—говорит она.—Я сейчас вернусь!

И снова скрывается за дверью. Внезапное исчезновение Наталии Сергеевны объясняю тем, что в квартире что-то не в порядке и что по устранении этого непорядка хозяйка снова появится и пригласит меня войти.

Художница действительно скоро выходит, но одетая в пальто и шляпку полумужского фасона, притом не одна, а в сопровождении своего мужа художника М. Ф. Ларионова, пожилого бритого мужчины, сохранившего бодрость и непосредственность движений и живое выражение лица. В искусстве Ларионов стоял едва ли не еще „левее“ Гончаровой. По крайней мере, И. Э. Грабарь рассказывает в своей автомонографии „Моя жизнь“, что он, будучи попечителем Третьяковской галереи, „со скандалом“ покупал вещи Ларионова и Гончаровой (один пейзаж Ларионова и три работы Гончаровой, предшествовавшие эпохе „Ослиного хвоста“). После этого, свидетельствует Грабарь, Ларионов, а за ним и Гончарова начали еще более „леветь“ не по дням, а по часам...

Против моего ожидания, супруги-художники приглашают меня не к себе (очевидно, нельзя было), а в соседнее кафе. Там, за чашкой кофе, и состоялась наша беседа.

Меня несколько удивило, что Н. С. Гончарова сразу приступила к длинной речи, в которой изложила эволюцию своих воззрений на искусство, особенно подробно остановившись на последней стадии этой эволюции, именно на теории „пересекающихся плоскостей“

в живописи. Убей меня бог, но только—от усталости ли, от неподготовленности ли моей или от отсутствия непосредственного интереса к бесплодному, рассудочному теоретизированию—я не сумел ни внимательно проследить, ни взять в толк изложение этой теории.

Ларионов больше помалкивал.

Затем я обратился к художникам с призывом поддержать Русский музей своими великодушными дарами. Надо было, в ответ на заданные мне вопросы, объяснить разницу между двумя пражскими предприятиями—Русским культурно-историческим музеем и Славянской галереей, представитель которой уже побывал у Гончаровой и Ларионова и получил их работы. Н. С. Гончарова заявила, что она готова вместе со мной пойти в свою мастерскую и выбрать что-нибудь для музея. Но М. Ф. Ларионов без объяснения причин мягко, но категорически отказался от выполнения моей просьбы. Признаться, при всем желании понять мотивы его отказа, я в этом деле не преуспел.

Идти в мастерскую Гончаровой надо было теперь же, не откладывая. Я простился с Ларионовым и вместе с Наталией Сергеевной отправился на одну из соседних улиц, где помещалась ее мастерская.

По ветхой приставной деревянной лестнице мы поднялись в огромное и холодное, неотапливаемое помещение, напоминавшее сеновал. Впрочем, возможно, что помещение — чердак с окнами — действительно было предназначено служить художественной мастерской.

Все это помещение было заполнено живописными работами Гончаровой. Все четыре высокие и широкие стены увешаны были картинами и рисунками от пола до потолка. Я внутренно пришел в ужас от плодовитости этого творчества впрок или, как выражаются

чехи, pro kočku (для кошки), то есть неизвестно для чего. Ведь очевидно было, что русская художница продавала едва ли пять—десять процентов создаваемых ею картин и рисунков! О, эта судьба русских художников в Париже!..

Мне сразу бросились в глаза „Испанки“: женщины в высоких и остроконечных головных уборах с фатой. Головной убор этот напоминал отчасти древнерусские кокошники. Двух или трех таких „Испанок“ я видел на однодневной выставке в Славянском институте в Праге. Гончаровой создана была целая серия „Испанок“. В этих изображениях испанских женщин Гончарова, по мнению критики, пыталась объединить традиции старых испанских художников и мастеров древнерусской живописи.

Общее впечатление от импровизированной выставки в мастерской Гончаровой было пестрое, не цельное, не собранное. Казалось, на всем этом собрании картин—результате многолетней работы художницы — отразился эклектизм Гончаровой как окончательный итог ее беспокойных исканий, ее незаконченного становления, ее неустановившегося художественного самосознания. Говорить о серьезном идейном содержании картин, конечно, не приходилось. Все собранное в мастерской создано было под знаком эстетизма и стремления к внешней красивости и работы уму не давало. Но вкуса и изящества здесь было много.

Таким вкусом и изяществом отличалась и та работа, которую Н. С. Гончарова предложила в дар музею. Это был прелестный, легкий и нежный, светло-коричневый натюрморт: из белого кувшина подымается волшебно прекрасный, не русский, а какой-то экзотический—индийский, может быть, — цветок... Рядом —

широкая, плоская ваза с виноградом... Виноградный листок упал на стол...

— Видите,—говорила художница,—ряд плоскостей означен линиями в местах их пересечения... Вот—одна вертикальная линия, она пересекает кувшин, но доверху не доходит: на листьях ее пересекает другая, горизонтальная... Вертикальная линия проходит и в правой части натюрморта, цветка она не задевает, а внизу встречается с горизонталью, намечающей как бы дальний край стола...

В таких или в подобных выражениях Н. С. Гончарова изъясняла мне—по натюрморту—свою теорию о „пересекающихся плоскостях“. Действительно, ряд линий и плоскостей, намеченных то слегка, то явственно, освещенных то более, то менее, обозначался на натюрморте, точно сквозь масляную краску проступал предварительный рисунок.

Но я почти не слушал затейницу-художницу и старался не замечать ни указываемых ею и действительно пересекающих картину линий, ни геометрически искусственно намечаемых ею „плоскостей“: все мое внимание было поглощено прекрасным белым цветком и общей графической и красочной гармонией рисунка. Если б можно было стереть неизвестно для чего проведенные линии, то натюрморт, по-моему, выиграл бы.

Так или иначе, я искренно поблагодарил своенравную, но несомненно выдающуюся артистку кисти, забрал картину и дружески распростился с художницей.

Хотя у мужа Н. С. Гончаровой я и потерпел фиаско, но зато сама она сделала интересный и ценный подарок Русскому музею в Праге.

Константин Андреевич Сомов
1869—1939

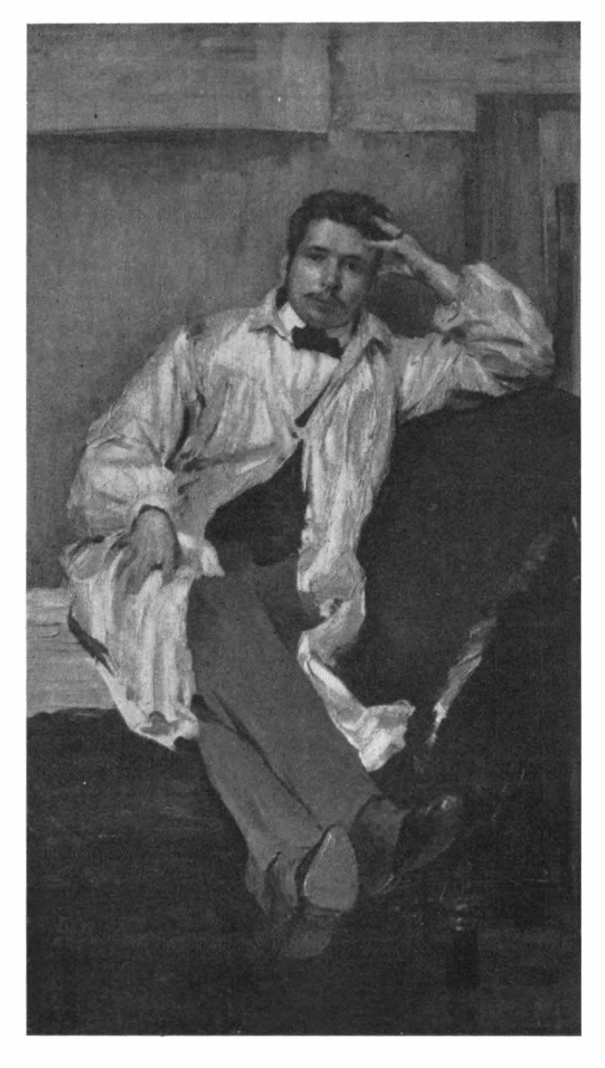
„Русский иностранец“—так можно было бы охарактеризовать художника Константина Андреевича Сомова, сына маститого искусствоведа, старшего хранителя Эрмитажа Андрея Ивановича Сомова, по рождению, во всяком случае, настоящего, несомненно русского человека. Русским был Константин Андреевич и по основам своей художественной школы: питомец петербургской Академии художеств, ученик великого Репина. Сохранились старые фотографии, где Сомов изображен в кругу учеников Репина. Он фигурирует также на картине И. Е. Репина и его учеников „Постановка натуры в мастерской Репина“ [1].

Сомов выделялся среди учеников Репина своей талантливостью. В ранний период творчества живопись Сомова была, по определению И. Э. Грабаря, сдержанней, суше, деловитее, но по рисунку и по форме лучше, чем у других художников.

Но как далеко затем ушел Сомов от Репина! Не окончив Академии, на свой страх и риск отправился он в Париж, где пробыл два года. „Офранцузился“ ли он с тех пор или действительно „нашел себя“, но только в дальнейшем был художником, уже ничего общего не имеющим ни с Репиным, ни с репинским реализмом, ни, я бы сказал, с традициями русской живописи вообще. Подойдя ближе по стилю к художникам „Мира искусства“, выставляясь с ними и играя

---

[1] См. сборник „Художественное наследство“. Репин. Т. 2. М.— Л., Изд-во Академии наук СССР, 1949, стр. 227, 231.



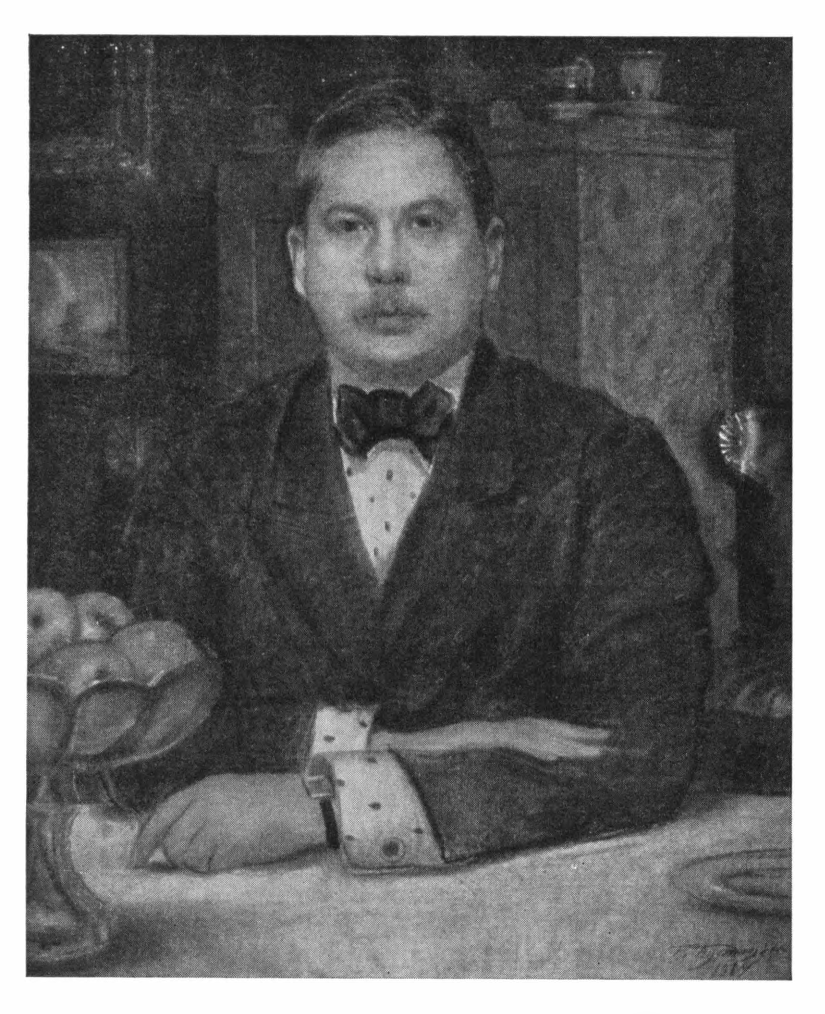
Ф. А. Малявин. Портрет К. А. Сомова. 1896.

значительную роль в выработке идеологии этого художественного объединения, Сомов постепенно и, может быть, незаметно для самого себя разрывает связи с русской жизнью, с русской природой и вращается исключительно в кругу кабинетно-эстетических задач. Одно время он черпает мотивы своих произведений из придворного быта XVIII столетия. Создает утонченно-стилизованные и подчас манерные портреты и рисунки. Что бы созданное Сомовым вы ни рассматривали, вы все время сознаете и чувствуете, что перед вами большое дарование, что все трудности техники художником преодолены, что красота или, по крайней мере, изящество и красивость отличают все „сомовское". Но в то же время вам невольно кидается в глаза отсутствие глубокой внутренней основы и безыдейность сомовского творчества, расцветающего, как оранжерейный цветок, в отрыве от естественных, реальных, здоровых условий роста.

После Октябрьской революции Сомов оказался снова в Париже, где и оставался уже до конца своих дней, втянутый в круговорот французской жизни, французского мира идей, французских эстетических представлений.

Когда я пришел к Сомову в 1937 году, то застал у него несколько человек из какой-то французской комиссии — не то руководителей художественного кружка, не то членов редакции журнала по искусству. Видно было только, что все внимание хозяина поглощено этими гостями. Визит мой пришелся не вовремя.

Несмотря на это, Константин Андреевич, худой, высокий, скромно одетый пожилой человек с шафранно-желтой кожей лица и беспокойными черными глазами, пригласил меня в одну из двух комнат, примыкавших



Б. М. Кустодиев. Портрет К. А. Сомова. Этюд для неосуществленного группового портрета художников „Мира искусства“. 1914.

к светлой передней. В другой комнате находились французы. Хозяину пришлось действовать на два фронта: он то подходил ко мне, то убегал к французам, то опять возвращался.

Условия для беседы были не очень благоприятны, но просить о разрешении прийти в другой раз я не мог: времени для этого у меня уже не было, сроки моего пребывания в Париже подходили к концу.

Коротко рассказал я Константину Андреевичу о цели моего прихода, о нашем музее, показал фотографии Збраславского замка, изложил просьбу о великодушном даре для музея.

— Но почему я должен дарить музею свои работы?!—воскликнул Сомов.

— Наш музей—общерусское предприятие.

— Ну так что ж? Почему я должен поддерживать своими дарами каждое русское предприятие? Я художник, я работаю... Работаю очень медленно. Мои картины и рисунки—это мой хлеб. Почему же я должен раздавать их бесплатно?

— К сожалению, у нас нет средств на приобретение художественных произведений. Мы высоко ценим ваше искусство и были бы признательны вам хотя бы за небольшой рисунок.

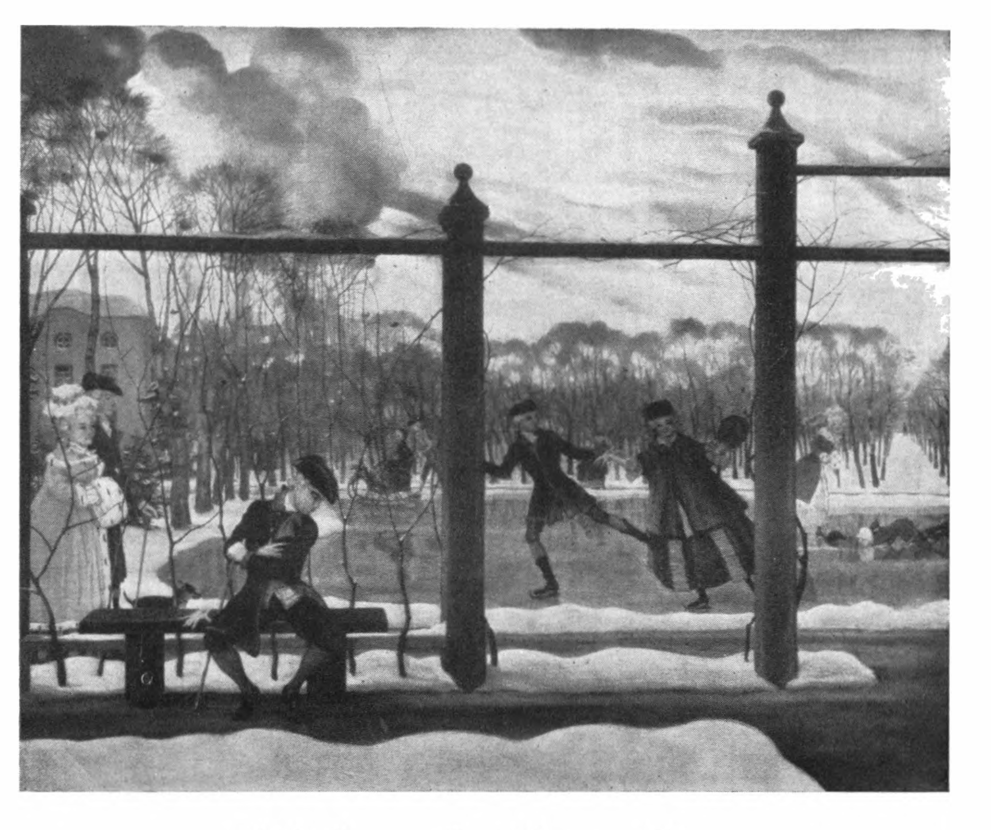
— Но это не в моих правилах—дарить свои работы,—произнес художник почти с раздражением. Я могу продать их французам...

Он глядел на меня осовелым и немного разозленным взглядом.

— Ah, pardon!—воскликнул он вдруг и кинулся в другую комнату, к французам.

Вернувшись снова ко мне, Сомов спросил:

— Вы видели последний номер „Illustration“?



К. А. Сомов. Зима. На катке. 1915.

— Нет, не видел.

— Там помещены мои рисунки. Вот, посмотрите!

Он протянул руку к столу и подал мне номер известного французского иллюстрированного журнала. Посреди этого номера, на развороте, на двух огромных страницах, воспроизведена была в красках целая серия мелких рисунков Сомова, изображавших молодых и пожилых дам в длинных платьях с кринолинами, турнюрами, оборками, кружевами и в причудливых, не менее ста лет тому назад вышедших из моды шляпках и чепцах. Это было нечто отжившее, уже не существующее—начало XIX столетия, по меньшей мере, воскрешенное художником не иначе, как по картинкам старых модных журналов.

Я смотрел на рисунки и молчал.

— Видите, французы интересуются моими работами, и я их продаю,—говорил Сомов.—Но раздавать свои рисунки бесплатно я не вижу никаких оснований.

Я сделал еще одно-два возражения (не возражения, а, лучше сказать, одно-два вежливых увещания), но успеха не имел.

Мне не оставалось ничего другого, как извиниться за беспокойство перед художником, успевшим между тем еще раз сбегать к французам, и откланяться. Не мог же я „с насилием" вырывать у него рисунок!

Надо сказать, что это был первый случай, когда русский художник, проживавший в Париже, отказал в своем даре возникшему и развивавшемуся за границей Русскому музею. Очевидно, в глазах Сомова слово „русский" уже потеряло свое обаяние и не производило на него естественного действия.

Были среди художников и скупые, но совсем чужих и холодных, как Сомов, не было. Помню, как я ря-

дился со старым русским художником Николаем Дмитриевичем Милиоти, тоже членом объединения „Мир искусства". Милиоти, пожилому красавцу-блондину с аристократическим лицом, хотелось (хотя он этого не высказывал, но это было видно) дать Русскому музею что-нибудь послабее—такое, что не привлекло бы, как он, наверное, рассчитывал, внимания французского покупателя. Остановился он на одном парковом пейзаже. Но я заявил, что тот же сюжет представлен у нас в музее в изображении другого художника, и упросил Милиоти заменить выбранную им маловыразительную и „глухую" по живописи картину другой, „В Верхней Савойе"—зеленые и голубые горы, светлые облака, в хаосе пробегающие над ними... Конечно, в требованиях своих мне, как представителю пражского музея, приходилось быть скромным: ведь мы, действительно, ничего не покупали, и пословица о дареном коне сохраняла для моих обращений к художникам все свое значение.

Но только гляжу—Милиоти, уже передав мне свою картину, пригляделся к ней и вдруг „заохал":

— Но ведь это очень мило! Знаете, ведь это совсем неплохо! А? Совсем неплохо! Гм!.. Вы, значит, заберете эту картину?

И в тоне его голоса сквозь хвалебный гимн своей картине явственно проскользнуло нескрываемое сожаление, что картина-то от него уплывала...

Пусть так. Но все-таки Милиоти п о д а р и л картину музею. А вот Сомов совершенно отказался что бы то ни было подарить.

Я часто потом вспоминал встревоженную, нервную фигуру художника с шафранно-желтым лицом и думал: что выиграл он от своего отказа? Ничего. Собрания

его не обеднели бы, если бы он расстался с каким-нибудь рисунком в пользу зарубежного Русского музея. Напомню, что на необходимости учреждения такого музея, между прочим, упорно настаивал Н. К. Рерих, считавший, что западноевропейцы и американцы недостаточно знакомы с русским творчеством и с русским народом вообще, что среди них с давних пор распространилось и укрепилось много неверных и нелепых выдумок о русском народе как народе „отсталом и никчемном“ и что заграничный, а в данном случае пражский, музей служил бы источником подлинного знания о русских культурных ценностях и достижениях[1]. Между тем в Русский музей, где представлено было своими произведениями более ста художников, не попала ни одна работа Сомова, и при показе экспонатов музея не на чем было художника помянуть.

Сомов не почувствовал внутренней связи с русским художественным музейным предприятием. Как на свой триумф, он смотрел на публикацию своих рисунков в „Illustration“. Но можно ли было смотреть на эти рисунки как на подлинный триумф? Едва ли. Думаю, что и художника, покинувшего свой край, ушедшего от живой работы, не могли внутренно по-настоящему питать рисунки в „Illustration“. Страсти в них вложено не было. А сколько души и страсти вкладывал, например, учитель Сомова И. Е. Репин в каждое свое художественное создание, в каждую картину, в каждый рисунок!

---

[1] См. предисловие Н. К. Рериха к книге В. Булгакова и А. Юпатова „Русское искусство за рубежом“. Прага - Рига, 1938, стр. 11.

Но, может быть, надо для этого иметь большую, неохватную и неистощимую, глубокую душу? Как Пушкину и Толстому — для создания их шедевров?

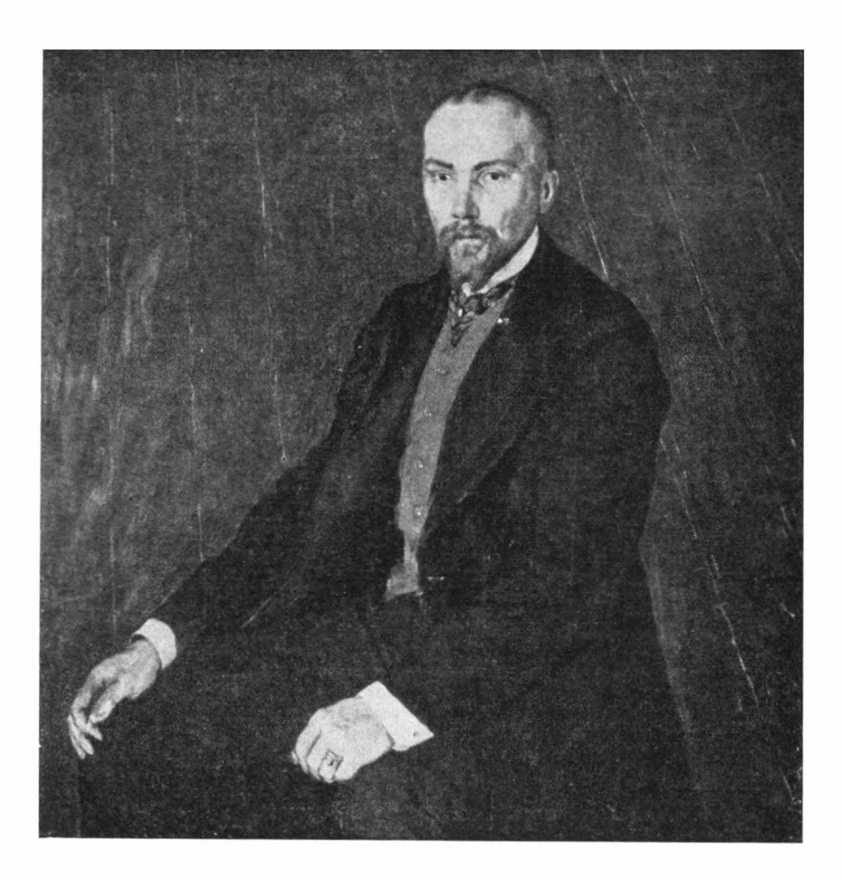
Да, но не только это. Надо также твердо стоять на своей, родной почве. Надо не терять связи со своим народом. Надо не терять чувства реального — ни в своей внутренней жизни, ни в своем художественном творчестве.

Ничего этого у Сомова в Париже не было. Отсюда — ограниченность сферы его достижений, его внутреннее оскудение и сиротство среди чужого народа.

Н. К. Рерих в письмах из Индии

В Москве прошли с большим успехом выставки картин одного из старейших русских художников — академика живописи Николая Константиновича Рериха (1874—1947). Картины эти в большинстве своем доставлены были в Москву сыном художника, видным индологом Ю. Н. Рерихом из Индии, где в последние годы своей жизни проживал и где скончался Н. К. Рерих. Выставка произведений Рериха показана была также в других крупных городах нашей страны.

Таким образом, советские граждане имели возможность познакомиться с блестящим и оригинальным творчеством крупного мастера, в частности с произведениями, созданными им во второй половине его жизни. Однако личность и мировоззрение Н. К. Рериха остаются у нас, в общем, мало освещенными и почти неизвестными. Мне кажется, что этот пробел в нашем представлении о Рерихе могут до известной степени заполнить письма, полученные мною от художника из Индии, на протяжении последних лет его жизни — с 1936 по 1947 год. Состоя в эти годы (с перерывом) директором Русского культурно-исторического музея в Праге — Збраславе (Чехословакия), я начал переписку с Н. К. Рерихом сначала по вопросу о привлечении его работ в музей, но затем объем и содержание переписки расширились: помимо проникших в эту переписку личных, дружественных мотивов, в ней нашли известное отражение теоретические и общественные воззрения художника, его воспоминания, а главное, с большой выразительностью выступил в высшей степени



А. Я. Головип. Портрет Н. К. Рериха. 1907.

привлекательный облик старого Рериха как убежденного и горячего русского и советского патриота. Почти в каждом письме находим мы проникновенные и красноречивые строки осевшего в Индии („сестре России“, по выражению Рериха) русского художника о его любви к Родине.

Ознакомить читателя с письмами Н. К. Рериха, хотя бы в извлечениях, оставляя в стороне деловую и личную стороны, и является целью настоящей главы.

Позволю себе сначала напомнить вкратце о главнейших датах рериховского жизненного пути.

Сын петербургского нотариуса, Н. К. Рерих родился в 1874 году. Окончив петербургскую Академию художеств по классу А. И. Куинджи, он работал некоторое время в мастерских парижских художников Кормона и Пюви-де-Шавана. Его первым выдающимся творением была картина „Гонец. Восста род на род“ (1897), приобретенная П. М. Третьяковым для основанной им галереи. Сюжет картины относится к праславянской истории. Рерих работает и для театра. Им созданы эскизы декораций для „Князя Игоря“ А. П. Бородина, для „Снегурочки“ Н. А. Римского-Корсакова и других постановок. Во всех этих работах отражается интерес Рериха к поэзии старины, к древнерусской истории. Он изучает археологию и, соединяя с художественным призванием научное, скоро сам становится лектором Петербургского археологического института. Он входит также в комиссию по реставрации храма Василия Блаженного в Москве, призывает к восстановлению и реставрации памятников древнерусской архитектуры в Новгороде и Ростове Великом, участвует в работах Музея старого Петербурга и Музея допетровского искусства. В Петербурге

Рерих состоит также директором Школы Общества поощрения художеств. В 1907 году он получает звание академика.

Начав свою художественную деятельность с изображения русской и славянской старины, а также памятников финского и скандинавского Севера, Рерих в дальнейшем глубоко и плодотворно заинтересовывается Востоком: Монголия, Тибет, Индия, патетический мир Гималаев находят всестороннее и вдохновенное отражение в его художественном творчестве. Он много путешествует по странам Востока, руководит научными экспедициями, выпускает ряд литературных трудов, посвященных Востоку. Картины Рериха, отражающие жизнь и природу Востока, представляют собой новый и самобытный вклад в искусство. Написаны они преимущественно темперой, с преобладанием принципа „открытого цвета“: именно „чистыми, несмешанными красками, которые накладываются сплошным пятном, без внутренней их детальной нюансировки, без световых переходов“ (Н. Дмитриева). В этих ярких, декоративных, по-своему гармоничных и цельных холстах Рерих достигает большой художественной выразительности и монументальности.

Целый ряд иностранных музеев (в Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Стокгольме, Брюгге) стремился обзавестись его работами. В 1937 году Н. К. Рерих передал безвозмездно Русскому культурно-историческому музею в Збраславском замке близ Праги пятнадцать прекрасных картин и этюдов с условием, что они могут оставаться в музее, пока он существует. Когда в 1945 году Русский музей был разгромлен немецкими фашистами и прекратил свое существование, все лучшее, что уцелело, в том числе и

картины Н. К. Рериха, переведено было мною из Праги в Москву. Картины Рериха поступили в Третьяковскую галерею[1].

Н. К. Рерих является не только художником, но и плодовитым писателем: поэтом, очеркистом, ученым, публицистом и философом. В приложении к изданной в 1936 году в Риге книге Н. К. Рериха „Врата в будущее“ напечатан хронологический перечень его семидесяти пяти работ, вышедших отдельными изданиями на русском и на иностранных языках.

Н. К. Рерих был инициатором „Международного пакта о защите культурных ценностей“ (так называемого „Пакта Рериха“), принятого и ратифицированного многими государствами, в том числе и правительством СССР.

Скончался Н. К. Рерих в Индии в 1947 году. Тело его было сожжено, и прах, по индийскому обычаю, рассеян с вершины высокой горы.

Перехожу к письмам Н. К. Рериха.

Если оставить в стороне официальную переписку музея с Рерихом, то первой личной весточкой от него (в ответ на мое частное письмо, в котором я писал, между прочим, об отношении моем к Л. Н. Толстому) было такое коротенькое письмецо художника от 28 ноября 1936 года:

„Спасибо за сердечную весточку, оценил ее по существу. Ваше сочетание с обликом Л. Толстого мне особенно дорого — ведь он горячо напутствовал в Москве мою первую картину „Гонец“. Пусть моя картина „Сергий Строитель“ напомнит о нерушимом

---

[1] Все эти картины фигурировали и на обеих московских выставках. *(Прим. автора.)*



Н. К. Рерих. Сантана. 1944.

строительстве. Всего светлого к Празднику и Новому Году. Н. Рерих“.

Тут любопытно сообщение об отношении Л. Н. Толстого к картине „Гонец“. Сергий Радонежский, репродукция рериховского изображения которого присоединена была к письму, был одной из любимых исторических фигур Рериха: он смотрел на Сергия, как на одного из зачинателей русского культурного строительства.

В следующем письме, от 19 января 1937 года, Рерих касается как раз судеб работников культуры:

„Много чего было по неведению разрушено. Застрелили Пушкина и Лермонтова, отлучили от церкви Толстого, препятствовали Ломоносову и Менделееву войти в Академию Наук. Можно написать ужасающий Синодик и давних, и недавних всяких поношений и разрушений. Через сто лет люди оплакивают смерть Пушкина, но ведь современники его вовсе не чрезмерно старались о нем. Мы говорим об охранении культурных памятников,— это неотложно. Но так же неотложно беречь и деятелей культуры. Ведь они являются живыми памятниками эпохи. Пора оставить всякую зависть, клевету, умаление и взглянуть на дело глазом справедливости. Больно бывает наблюдать, как деятели и работники одной пашни пытаются толкнуть друг друга. Неужели все мировые события, неужели вся история человечества ничему не научили?

Русский культурно-исторический музей — это звучит так своевременно. Музеон — дом, где дружески собираются все искусства и науки, является сейчас показателем нужд нашего времени. Кто-то говорил, что Школ, Университетов и Музеев уже достаточно. Ведь так мог говорить лишь полный невежда. Наоборот,

именно теперь ощущается неслыханная потребность в познании.

...Ваше поминание о „Князе Игоре" напомнило мне постановки этой оперы в Париже и в Лондоне. В „Нерушимом"[1] прочтете и мой лист „Злата Прага", уже более 30 лет питаю к ней симпатию. Если бы Вы заметили, что в чем-то еще можно помочь, трудом, творчеством,— скажите мне. Содружество, сотрудничество, кооперация всегда были моими основами, и потому каждое движение в этом направлении драгоценно".

В Праге-Чешской состоялась еще в 1904 году первая заграничная выставка картин Рериха, имевшая большой успех. Вспоминая о высокой оценке его творчества Франтишком Шальдой и другими выдающимися представителями чешской критики, Рерих пишет о них в своей книге „Нерушимое" как об „очень тонких культурных ценителях". „Но помимо этих специальных познаний в области искусства,— добавляет Рерих,— они были, прежде всего, людьми, полными того общечеловеческого чувства, которое делает возможным истинный прогресс культуры".

В письме от 22 марта 1937 года Рерих сообщает о разных художественных и литературных материалах, посылаемых в Русский музей, выражает удовольствие, что в музее будут также картины его сына — художника Святослава Николаевича (подаренные последним), и снова касается задач и судеб работников культуры:

„Тронут и сердечно чувствую все Ваше доброе отношение и стремление к единению... Вполне присоединяюсь к Вашим суждениям о словах Толстого.

[1] „Нерушимое" — сборник статей Н. К. Рериха, Рига, 1936.

Культурным работникам нужно же хоть когда-нибудь научиться единению и взаимоуважению. Устали мы от злобных взаимоудушений. Например, в Харбине было запрещено чествование памяти Толстого ввиду не снятого отлучения. Вот в какие потемки зашли! Потому-то люди особенно бережно должны охранять культуру на всех ее полях".

18 мая 1937 года Н. К. Рерих благодарит меня за то, что я послал в Государственный музей Л. Н. Толстого в Москве его статью „Толстой и Тагор": „прекрасно сделали". Из дальнейших строк письма видно, что злобствующие представители эмиграции не переставали поносить Рериха в своих газетах за сношения его с СССР. В 1926 году дальневосточная печать травила Рериха за то, что он пересек Советский Союз, направляясь с Дальнего Востока в Западную Европу. Рериха „радует вдвойне", как он пишет, что я послал его статью в Музей Толстого: „...вижу из этого, что Вы сохраняете ближайшие сношения с этим, близким каждому русскому сердцу, музеем. Наверное, найдутся такие недоумки, которые стали бы порицать такие Ваши сношения. Но будем смотреть в существо дела, будем иметь к Родине истинную любовь и по мере сил служить народу Русскому. В статье моей „По лицу земли" Вы уже читали мои мысли в этом направлении. Знаю, что неким мракобесам эти мысли противны. Увы, приходится видеть много вредительства там, где должно бы быть культурное взаимопонимание. Если бы Вы считали полезным послать в Россию какие-либо мои книги, то напишите мне".

К письму Рериха от 3 июня 1937 года приложена была отпечатанная на пишущей машинке статья некоего В. А.—„Рерих (К сорокалетию академической работы)".

По этому поводу Рерих пишет: „Посылаю Вам список полученной нами из Америки статьи. Мне радостно, что русскость явилась основной темой этой заметки. Ведь Россия, как таковая, всюду и всегда будет нашей основой. Если и делаются [нами] в разных странах накопления [художественных работ], то ведь это все для той же России, светлое назначение которой просияет всему миру".

Н. К. Рерих проживал в Индии близ местечка Наггар, в области Кулута, в Пенджабе. Деревянный дом его находился в горах, на высоте трех с половиной тысяч метров над уровнем моря. Местность, изобилующая разнообразными цветами, была изумительно красива. Она изображена отчасти на картине „Гуга Чохан", выставлявшейся в Третьяковской галерее: конная статуя древнего героя видна была как раз из окон дома Рериха.

Посылая свои картины в пражский и другие музеи, Николай Константинович в письме от 31 августа 1937 года так характеризует сложный и трудный путь экспедиции этих картин: „Ведь для того, чтобы отправить груз с наших гор, мы должны сперва перенести ящик на руках, а затем послать мотором и сменить три железных дороги, прежде чем груз достигнет парохода, а ведь после еще предстоит железная дорога. Все это складывает расходы самые внушительные. Когда мы слышим здесь о европейских расстояниях, то с одной стороны даже завидно становится, настолько там все близко и коротко. А у нас, например, чтобы получить ответное письмо из Цейлона, потребуется две недели".

К этому надо прибавить, что расходы по пересылке картин как своих, так и сына-художника в Русский

музей Николай Константинович великодушно принимал на свой счет.

В том же письме, поминая о вышедшей в Риге монографии Вс. Н. Иванова, посвященной его творчеству, Рерих опять добавляет: „Очень трогательно автор подчеркнул русскость моей работы. Да живет народ Русский!“

„Спасибо за письмо Ваше от 15-го октября,— пишет Н. К. Рерих 9 ноября 1937 года.— Прежде всего о присланных Вами трех книгах. Безотлагательно они были не то что прочтены, а поглощены всеми нами“. Под „тремя книгами“ Николай Константинович разумеет мои книги о Л. Н. Толстом. Минуя преувеличенно хвалебный отзыв о книгах, приведу лишь несколько строк, в которых содержится некоего рода принципиальное суждение Н. К. Рериха: „Многие свидетели великих событий предпочитают промолчать и боязливо скрыться за спиною толпы. Но Вы считаете долгом своим сказать во всеуслышание то, что Вы знаете, и такое утверждение будет поступком благородным и мужественным. Если бы таких добросердечных подвигов было бы больше, то и разрешение многих проблем стало бы проще. Спасибо, спасибо Вам крепкое от всех нас“.

Далее Рерих пишет:

„Посылаю Вам мою статью „Чаша Неотпитая“, которая была написана в 1914 году и сейчас с добавлением послана мною в газету Оборонческого Движения. Вы, вероятно, знаете, что Оборонцы выросли в нашем Центре, и мы им оказывали и оказываем всякую моральную поддержку. Поверх всего надо помогать народу Русскому, и именно Вы это соображение вполне поймете. Народу русскому суждена великая

судьба, и все мы, культурные работники, должны принести во имя народа русского наши лучшие познания и опыт, и творчество“.

Что такое Оборонческое движение? Это — сообщество прогрессивно настроенных русских и американцев, с центром в Нью-Йорке, боровшееся против антисоветской пропаганды в США. Пропаганда эта в годы, предшествовавшие Великой Отечественной войне, достигла апогея. Нет сомнения, что тут действовали и немецкие агенты, старавшиеся вовлечь США в круг союзников фашистской Германии в подготовлявшейся Гитлером войне. Если не ошибаюсь, юридической базой Оборонческого движения являлась так называемая Американско-русская культурная ассоциация, коротко: ARCA — АРКА. Н. К. Рерих числился почетным председателем ассоциации. Почетными членами ее были также: актер Чарли Чаплин, писатель Эрнест Хемингуэй, художник Рокуэлл Кент, дирижер Сергей Кусевицкий и другие видные деятели культуры. На бланках „ARCA“ Н. К. Рерих писал некоторые свои письма. Он свято верил в необходимость организации обороны СССР. В книге „Нерушимое“, в главе „Оборона“, Рерих писал:

„Защита Родины есть и оборона культуры... Великая Родина, все духовные сокровища твои, все неизреченные красоты твои, всю твою неисчерпаемость во всех просторах и вершинах — мы будем оборонять! Не найдется такое жестокое сердце, чтобы сказать: не мысли о Родине!“

Что касается упоминаемого в письме Рериха „нашего Центра“, то, по-видимому, им была тогда другая организация, тоже на американской почве (Рерих долго жил в Америке), — организация, в которой Рерих также

состоял почетным председателем, а именно: лига для поощрения культуры „Фламма“ в Нью-Йорке[1].

В письме от 17 февраля 1938 года Рерих дает пояснения относительно содержания некоторых из картин, поступивших в Русский культурно-исторический музей (и позже пересланных в Третьяковскую галерею):

„На поставленные Вами вопросы о картинах разъясню. Гуга Чохан — легендарный покровитель здешней древней страны Кулуты, [статуя его] находится перед самым нашим домом. Для картины Ченрази взят пейзаж Западного Тибета. Там же находятся и скалы с древними изображениями меча Гессар-Хана. Когда я писал картину „Мать Чингиз Хана“, я вспоминал из биографии Чингиза, как однажды все друзья от него отшатнулись и мать говорила ему: „Помни, сын, что лишь тень твоя тебя сопровождает“. Мысли об одиночестве, может быть, наполняли сердце одинокой наездницы. Чингиз Хану у меня посвящена целая серия. „Тень Учителя“ относится к апокрифам о Христе, когда говорилось, что при прохождении его следы тени его не исчезали, а запечатлевались“.

В том же письме, касаясь проекта художника А. И. Юпатова об издании иллюстрированного каталога Русского культурно-исторического музея, Рерих пишет:

„Возвращаясь к каталогу, задуманному Юпатовым, хотелось бы, чтобы на нем не лежал отпечаток эми-

---

[1] Ср. слова Н. К. Рериха в статье по случаю кончины А. М. Горького: „От имени „Лиги Культуры“ принесем наши искренние чувства памяти Горького, которая прочно и ярко утвердится в Пантеоне Всемирной славы“ (Н. К. Рерих. Нерушимое. Рига, 1936, стр. 334). *(Прим. автора.)*

грантства. Пусть будет эта памятка посвящена русскому искусству, как таковому. То обстоятельство, что русское искусство засияло по всему миру, следует представить широко, подчеркнув значение русского искусства, как такового. Это будет тем вернее, что многие из нас проявлялись за границею уже с начала творчества. Вы помните, что моя первая заграничная выставка была в Праге в 1904 году, а в 1906 году уже были Париж, Милан, Венеция, Вена и прочие центры. Вероятно, скоро пришлю Вам оттиск моего записного листа[1] „Чаша Неотпитая". Как историк, я люблю все периоды культуры, где бы она ни возникала, но, как русскому человеку, мне особенно близок великий народ русский, которому суждено и великое будущее. Знаю это так же достоверно, как самую ближайшую реальность. Меня называют оптимистом. Но тот, кто в творчестве, тот непременно должен быть оптимистом, ибо мы живем и творим для будущего. Для этого будущего будем мы всячески оборонять нашу Родину, если и не мечами железными, то мечами духа. Ради этой обороны мы должны быть готовы на такие проявления, которые называются славным русским словом: подвиг".

Тут же находим гневную реплику по адресу дальневосточного эмигрантского журналиста Василия Иванова, автора клеветнических статей о художнике: „Вы пишете, что не следует обращать внимания на лай Васьки Иванова и прочих мракобесов. Действительно, обращать внимание не следует, но когда знаешь эти позорные пределы иуд-мракобесов, продающих за тридцать серебреников все, самое святое, то стыдно

[1] То есть статьи. *(Прим. автора.)*

становится за такие подонки человечества. Недаром в древности такие сущности назывались двуногими, и почетное слово человек к ним не применялось. Мог бы поведать Вам отвратительные иудовы проделки, но пусть это останется пока в недрах не напечатанных анналов".

В письме от 21 февраля 1938 года „Ваське" снова достается. Поясняя смысл своей картины „Преподобный Сергий" и вспоминая о роли Сергия Радонежского в истории Куликовской битвы, Рерих говорит о необходимости мобилизовать защиту Родины: „А Вы знаете, какие враждебные подкопы ведутся из-за границы — и с запада, и с востока! Между прочим, имейте в виду, что японский наемник мракобес Васька Иванов считает именно эту картину безбожной, ввиду того, что наверху изображено Всевидящее Око. Мракобесы до крайности невежественны и не хотят знать, что даже в древнейших фресках это изображение неоднократно может быть найдено. Вообще, мракобесы-иуды потрясают своей мерзостью".

Дальше — трогательное личное обращение и трогательное воспоминание о Л. Н. Толстом:

„Ваша книга „Духовный путь Толстого" [1] прочтена здесь с великим воодушевлением и признательностью Вам за такое сердечное и справедливое изложение. Действительно, чувствуется, как Вы полюбили эту глубочайшую сторону великого писателя и учителя. Мы все были не только обрадованы Вашей книгой, но и сердечно тронуты, ибо по нынешним временам так необходимо громко высказываться о самом драгоцен-

---

[1] В Праге книга была издана в 1923 году под названием „Толстой-моралист". *(Прим. автора.)*

ном, чем жив дух человеческий. Нельзя ли в Праге найти „Путь жизни" Толстого — здесь хотели бы прочесть.

Когда я читаю Ваши книги, все время упорно возникает мысль: если бы довелось поработать близко вместе с Вами. Думается, скоро послужим ближайшим образом народу русскому. Принесем накопления, опыт и знания. Чувствую, что именно Вы поняли бы истинное значение прекраснейшего русского слова: подвиг... Шлю Вам душевный совет: спешите во всем, в чем можно поспешить. Не буду утяжелять письма объяснениями, но знаем, что нужно спешить во всем изо всех сил".

Между тем политическая обстановка в Европе осложнялась, опасность возникновения мировой войны увеличивалась. Рерих пишет 7 мая 1938 года:

„В удивительное время мы живем, — разве это не армагеддон? В одну ночь исчезают целые страны, целые города, целые музеи. Мир заболел эпидемией агрессии. Если вдуматься во все последствия таких насилий, то поистине становится страшно. Сколько человеконенавистничества, злобы, клеветы и лжи изливается, а ведь эти яды надолго впитываются, и целые поколения окажутся искалеченными. Если же мы еще вспомним о всяких надувшихся богатеях, сидящих под фальшиво раззолоченными колоннами гостиниц, то картина становится еще ужаснее. Мог бы рассказать Вам о многих потрясающих знаках. Люди толкуют их примитивно и объясняют пятнами на солнце. Вот и теперь пишут, что на солнце появилось огромнейшее пятно, вследствие которого произошли магнитные бури. Но не появилось ли такое же пятно и на совести человеческой и какие такие соответственные бури и

катастрофы зародятся от этого? Мы — не пессимисты. Наоборот, всегда были оптимистами, такими и останемся. Но нельзя закрывать глаза на происходящее. Каково молодое поколение в Праге? Хотелось бы, чтобы повсюду молодое поколение росло бодрым и готовым к благому служению. Из некоторых других мест жалуются на молодежь, особенно же за то, что она чрезмерно увлекается спортом, который затмевает все прочие гуманитарные стремления".

В письме от 31 мая 1938 года, реагируя на мое сообщение, что я сибиряк по рождению, Рерих (совершенно неожиданно для меня) заявляет о своем „энтузиазме" по отношению к Сибири и ее „жемчужине" Алтайскому краю и предсказывает им великую будущность:

„Глубоко порадовало нас,— пишет он,— Ваше сведение, что Вы — сибиряк и притом большой патриот своего отечества. Вы ездили по горам Алтайским, а Алтай является не только жемчужиной Сибири, но и жемчужиной Азии. Великое будущее предназначено этому замечательному средоточию. Долина между Уймоном и Котандою будет местом большого центра. В Париже, когда Вы посещали наш Центр [1], Вы, наверное, видели мой этюд „Белуха". Там было три этюда прекраснейших высот Азийских: Кинченджунга, Белуха и Эльбрус. Итак, когда мы знаем, что Вы — алтаец, Вы нам еще и еще ближе".

В том же письме Рерих касается опять вопроса об обороне Родины и об изменнических настроениях в эмиграции: „Оборона Родины для всех нас близка, и я очень рад, что Вы оценили мою статью „Чаша

[1] Музей Рериха. *(Прим. автора.)*

Неотпитая“, а вот пьяный Борис Суворин[1] разразился ругательством именно за то, что я сердечно сказал о Родине и народе Русском. Боже мой, сколько живет на свете предателей, должно быть где-то чеканятся специальные тридцать серебреников. Но не будем обращать внимание на всяких гадов. Через все пропасти, через все потоки пронесем любовь и служение нашей родине.— Очень рад слышать, что президент Бенеш тепло отнесся к [Русскому культурно-историческому] музею. Ведь музей является общерусским делом, и в этом широком понимании и служении будет истинно-созидательное начало. А с Вами мы еще встретимся [в СССР] и, бог даст, поработаем“.

И еще — о Русском музее: „Отлично понимаю, что задача Комиссии по собиранию русской старины — нелегка. Но очень важно, что такое начало положено. Не будем думать, что по щучьему велению могут сразу образовываться многочисленные собрания. Важно заложить зерно, а каждое растение произрастает в свое время. Много вандальства на земле, в разных краях ее. Мог бы порассказать Вам в этом смысле очень многое. Может быть, как-нибудь выберу часок и запишу“.

Дальше — опять личная нота и интересное упоминание о Максиме Горьком: „Недавно мой давний друг А. В. Руманов в письме своем прекрасно помянул Ваше имя. Каждое такое поминание о друзьях мне особенно ценно. Только добром пройдем, только улыбкою преуспеем. Помню, когда на одной лекции на Дальнем

---

[1] Реакционный журналист, бывший редактор газеты „Вечернее время“ в Петербурге и редактор газеты „Русское время“ в Париже. *(Прим. автора.)*

Востоке я тепло помянул Горького, то раздалось человеконенавистническое рычание, а разве Горький — не русский, а разве русский народ не остается таковым? Будем работать во благо, и Ваши письма для нас являются истинно светлыми вестями".

Патриотические настроения выражены и в письме от 12 июля 1938 года:

„Чувствую всем сердцем, как Вы и Ваши ближайшие трудитесь во благо. Это так редко сейчас! По миру ползет змий злобы и заражает дыханием своим все сущее. Только трудовыми, творческими и взаиморасположенными очагами можно бороться против ужасов разрушения и разложения. Также всегда будем помнить, что работаем мы для блага нашей любимой Родины. Пусть это сознание умножит наши общие силы... Одновременно с Вашим письмом мне прислали из Ревеля новую книгу „Волга идет на Москву", посвященную новому грандиозному каналу — он уже есть. Уже идут новые пароходы, и страна обогатилась новым нервом. Хотелось бы скорее быть там и принести русскому делу опыт и познание".

В письме от 16 августа 1938 года Н. К. Рерих предлагает всячески пропагандировать значение заграничного Русского культурно-исторического музея как начинания общерусского национального характера. „Давно я мечтал о таком русском форпосте в Европе,— говорит он.— Но наши казенные министерства находили тысячу препон к осуществлению этого моего предложения". Эту мысль о важности Русского музея за границей Рерих с особой ясностью выразил также в предисловии к составленной мною и художником А. И. Юпатовым книге „Русское искусство за рубежом" (Прага — Рига, 1938) — книге, представлявшей собой

не что иное, как иллюстрированный каталог картинной галереи Русского музея в Праге—Збраславе. Он писал: „Русский культурно-исторический музей в Праге есть явление глубочайшего смысла. Это — первый Русский музей в Европе, маяк русского искусства и науки за рубежом. Русские достижения прежде бывали представлены на международных выставках, а также театральными постановками. Все это было очень нужно для осведомления Запада с русским творчеством. Но выставки и постановки были кратковременными, а пражская сокровищница есть учреждение постоянное, предназначенное запечатлеть разнообразные проявления русского творческого духа. Уже с 1906 года я неоднократно поднимал вопрос о создании в Европе особого русского хранилища или, хотя бы, русских отделов при существующих нерусских музеях. У каждого из нас бывали случаи болеть душою о недостаточном знакомстве европейцев и американцев с русским творчеством и с русским народом вообще. Люди, враждебные России, не переставали распространять самые неправдоподобные выдумки, желая представить русский народ отсталым и никчемным. Сейчас уже много сделано для ознакомления иностранцев с русскими культурными ценностями.

Наш Музей в Праге должен стать одним из источников знания об этих ценностях“.

В письме от 28 августа 1938 года Н. К. Рерих отмечает развитие издательского дела в СССР и упадок его за рубежом, связанный с духовным и материальным оскудением интеллигентных слоев населения на Западе:

„Вы спрашиваете,— пишет Рерих,— нельзя ли достать для музея и что-либо из моего старого периода.

Но как же это сделать? Все эти вещи находятся в России и, по большей части, в музеях. Вообще, знаменательно отметить, что особенно за последнее время вещи нашей группы очень бережливо были собраны в музеях СССР и распределены целыми ансамблями. Также постоянно замечаем и появление воспроизведений. Еще недавно мы получили интересную книгу о [композиторе А. П.] Бородине, в которую вошла и моя картина. Книга написана очень задушевно, и можно порадоваться, что, наконец, русский народ начинает обращаться к своим ценностям. Тоже интересно, что теперь книги там издаются в огромном количестве экземпляров — и расходятся. А ведь прежде даже издание в 5000 экз. уже считалось необычайным. Как нужно помочь молодому поколению в его новых исканиях! Так бы и поехал, чтобы передать весь накопленный опыт. Ведь, в конце концов, несправедливо, что мы отдаем наши труды и накопления чужим народам, а часто — на тех языках, которыми владеем не в совершенстве, и потому наибольшая углубленность и утонченность пропадает. Мы — русские и поверх всего должны служить и помогать русскому народу. Сейчас многое настолько уродливо стоит, что эти мои простые, сердечные слова всякие кромешники и мракобесы будут истолковывать вкривь и вкось. Тем более ценно мне, что Вы сами так же точно мыслите".

Николаю Константиновичу хотелось бы содействовать распространению одного полезного, с его точки зрения, издания на английском языке (именно журнала „Flamma", выпускавшегося Обществом поощрения культуры в Нью-Йорке), но... препятствием служило всеобщее на Западе экономическое оскудение населения или тех его слоев, которые интересовались вопросами

культуры. „И ведь всюду „на обухе рожь молотится“, всюду тяготы, обеднение и всякие препоны. В России — культурная пятилетка, а в других странах что-то об этом не слыхать! А если происходят какие-то бюджетные сокращения, то прежде всего они бывают направлены на отрасли культуры. Так, например, в Чикаго одно время годами не выдавали жалования учителям — вот Вам и прогресс!“

В письме от 12 ноября 1938 года трактуется вопрос о возвращении на Родину: „Если бы Вы только видели, как читались всеми нами Ваши прекрасные строки о Родине, Вы почувствовали бы, как Ваши мысли и Вы сами близки нам. Очень рад, что моим письмом дал Вам возможность выразить те мысли, которые еще более скрепили нашу дружбу. К Вашим словам и чувствованиям я ничего не могу добавить, разве только, что и Вы и мы все чувствуем, как иногда бывает необходима полнейшая жертвенность. Допустим, что народ может не понимать иногда самых лучших намерений, но из этого не следует, что мы не должны стремиться принести народу все наши познания и дарования. Не нам судить, где будет сделано меньше или больше, ибо иногда горчичное зерно может оказаться ценнее пышного алмаза“.

И далее Рерих добавляет: „Прискорбно видеть, как многие русские заделались иностранцами. Например, Судейкин бесстыдно публикует в своем каталоге, что он — с прошлого года американский художник. Какая противоестественная нелепость! Итак, будем жертвенно русскими, и пусть любовь к Родине поможет нам всемерно оборонить ее в тяжкие дни...“

Следующее письмо, от 6 февраля 1939 года, тоже посвящено вопросу о возвращении на Родину и о

служении Родине, наветам „врагов“, а также работе художника и писателя в Индии:

„Вы поминаете о возвращении „до дому“. Близки нам эти Ваши слова. Если бы у Вас нечто подобное стало складываться, то, пожалуйста, спешно известите нас, чтобы еще обменяться вестями. Да, приходят сроки, и даже внешние события устремляют нас туда, куда принадлежит наша сущность... Рад слышать, что Вам понравились мои записные листы[1]. Из этих фрагментов складывается целая книга „Жизнь“... От юности и до сих пор я на все смотрел глазом добрым. Если хоть что-нибудь доброе можно было вспомнить, то я прежде всего собирал и сохранял в памяти именно такие черточки. Каждому из нас, работающему на общественной пашне, приходится быть готовым ко всевозможным злостным измышлениям и клевете. Недавно мне сообщили из Риги, что некий священник что-то читал обо мне неподобное и на заданный ему вопрос, за что он меня не любит, ответил: „потому что Рерих считает себя воплощением св. Сергия“. Ну, скажите, откуда такой вздор может возникать?! ...спрашивается: каким же кривым путем чье-то злобное мышление может изобретать кощунственную клевету?! Увы, как много вреда причиняли невежественные и озлобленные „священнослужители“!

Вы пишете, что книга [Русское] Искусство за рубежом выйдет лишь в феврале. Не в мирное время выходит эта книга, и можно представить, сколько всяких, и малых, и больших, затруднений скопляется вокруг каждого [такого] культурного действа...

У нас в Индии была удачная выставка, и по-прежнему множество журналов требует моей статьи. Пишу

---

[1] То есть рукописи статей. *(Прим. автора.)*

о мире, о благоволении, о взаимном доброжелательстве и о всякой человечности. Даже и тогда, когда уже гремят пушки, слова о мире должны звучать. Но странно, что самые основные вопросы, можно сказать — вопросы о первопричинах, все меньше занимают человеческое воображение. Все чаще кажется, что многие открытия попали в человеческие руки слишком рано. Из самых выспренных открытий, как, например, крылья, люди ухитрились сделать лишь еще одно орудие убийства. Все это очень печально, и никакого просвета в этом отношении не предвидится.

Посылаю Вам для Вашей скрыни еще записные листы. Так приятно сознавать, что эти мысли будут в руках дружеских и понимающих их сущность. Вы поймете мою радость о Новгороде[1], ибо тридцать лет тому назад по моей инициативе были произведены раскопки в Детинце и на Рюриковом городище. Задумываю картину, посвященную Ярославу Мудрому и Киеву — матери городов Русских. И это исконное русское место всегда привлекало мое внимание. Ведь весь древний Киев, в развалинах, покоится еще не исследованный.

Чувствую и знаю, как нелегко сейчас и Вам, и Вашей семье[2], и отовсюду идут такие же вести. Пора трогаться — сроки приходят".

Между тем предгрозовая атмосфера в Европе и в мире предельно сгущалась. К захвату войсками Муссолини Абиссинии и гитлеровцами Австрии, к

---

[1] Новгород объявлен был Советским правительством „городом-музеем". *(Прим. автора.)*

[2] Рерих имел в виду тяжесть нашего положения, как советских граждан, в стране, которой угрожал захват немецкими фашистами. *(Прим. автора.)*

германо-итальянской фашистской интервенции в Испании добавилось еще мюнхенское соглашение западных держав. Для Гитлера открыта была дорога на Восток. Новой жертвой фашизма явилась в первую очередь Чехословацкая республика, преданная своим реакционным правительством и своими союзниками. Изменилось и положение советских граждан, проживавших в Праге. Те из них, кто работал в чешских учреждениях, увольнялись. Между прочим, уволена была из Психотехнического института (института для проверки способностей детей и молодежи) моя жена, о чем я сообщил Рериху. Николай Константинович отозвался тревожным письмом от 8 февраля 1939 года:

„Какие у Вас ближайшие думы и соображения? По нынешним временам, что думают о Музее разные люди? Все стало так шершаво, что многие колеса машин совсем не работают. В этой неразберихе теряется и многое ценное, и притом теряется невозвратно. Вот Вы писали о том, что Ваша супруга лишилась полезного занятия. Повсюду приходится слышать о всяких таких прекращениях и поломках. А между тем находятся и такие недоумки, которые считают положение вещей совершенно нормальным. Мне приходилось слышать, как люди говорили: „Университеты открыты, театры действуют, музеи существуют. Чего же больше?“ Можно было бы к этому добавить: „и лавки торгуют“. Но не думают эти несмышляи, какая именно жизнь в учебных заведениях и вполне ли обережены музеи. Ведь только потом, в следующих поколениях, вдруг окажется, что среди одного или двух поколений могли быть замечены пробелы. А пробелы эти, конечно, возникнут от нервной, нездоровой обстановки. Пример Архимеда, чертившего даже под опасностью, не для

всех возможен. А ведь большое преступление — искривить мысль молодого поколения. Верю, что нам с Вами еще придется встретиться, и еще большая надежда — придется и вместе потрудиться. Так хочется не растерять финальных лет и употребить их во всей напряженности именно там, именно для тех молодых, которые послужат на процветание Родины" (подчеркнуто мною.— *В. Б.*).

Нельзя без волнения читать о сокровеннейшем желании шестидесятипятилетнего художника — „не растерять финальных лет" и самоотверженно отдать их ей, и только ей, любимой Родине!..

Но вот пришло и трагическое 15 марта 1939 года. Чехословакия захвачена гитлеровцами. Начался фашистский террор в стране, правда обрушившийся пока лишь на головы чехословацких граждан. За русских немцы взялись лишь после 22 июня 1941 года. До начала германо-советской войны мы обменялись с Н. К. Рерихом лишь двумя письмами. Первое из писем Рериха, от 1 июля 1939 года, посвящено было исключительно деятельности Музея Рериха в Риге, в Латвии, поездке представителя этого музея в Париж за картинами русских художников (Рерих считал эту поездку ненужной) и отрицательной рецензии А. Н. Бенуа на вышедшую в Риге монографию о Рерихе — рецензии, очень огорчившей Николая Константиновича. Не буду цитировать жалоб и упреков престарелого художника по адресу современников.

В письме от 4 декабря 1939 года Рерих снова высказывает свою обиду на А. Н. Бенуа, на этот раз за то, что тот будто бы „ненавидел" рериховский пакт об охране памятников искусства и культуры и, вообще,

все призывы Рериха к культурному строительству, называя эту сторону деятельности художника „мессианством“.

„Думалось мне,— писал Н. К. Рерих,— что в „Мире искусства“ [1] должен сохраняться хотя некоторый корпоративный дух, но отношения Бенуа доказывают, что этого нет... Покойная Мария Клавдиевна Тенишева [2] всегда называла его Тартюфом, очевидно, она знала его природу. Меня нисколько не трогает оценка Бенуа и ему подобных. На наших глазах и Толстого, и Третьякова, и Менделеева, и Куинджи всячески поносили, но все это, как Вы правильно замечаете, лишь пыль, несущаяся за устремленным всадником“.

Во второй части письма Рерих говорит о труде, о культуре:

„Мы все трудимся, и даже сейчас протекает ряд удачных выставок. Великое счастье, что в такое сложное время все же можно глубоко уйти в работу... Вы будете рады узнать, что наши сотрудники [3], несмотря на трудное время, приступили к изданию литературно-художественного сборника [4]. Одно кончается, а другое начинается, как в добром лесу поднимается

---

[1] Н. К. Рерих был членом общества „Мир искусства“. *(Прим. автора.)*

[2] М. К. Тенишева — меценатка, устроительница художественных мастерских в с. Талашкине, Смоленской губернии, где Рерих расписывал церковь и занимался прикладным искусством. *(Прим. автора.)*

[3] Здесь Рерих имеет в виду работников Музея Рериха в Риге. *(Прим. автора.)*

[4] Этим сборником явились две книги журнала „Литературные записки“, в котором, наряду с пропагандой искусства и дела жизни Н. К. Рериха, а также латышского искусства, много места уделялось культурным достижениям в СССР. *(Прим. автора.)*

новая и здоровая поросль. Напишите о своих трудах... У Елены Ивановны[1] Ваша книга „Духовный путь Толстого" всегда на столе... Среди многих умалительных пристрастных характеристик великого писателя, в которых участвовали, к сожалению, даже его семейные, Ваши слова о нем звучат, как голос светлой, утверждающей правды. Мелкие умы не видят истинную сущность жизни. Человек всегда судит лишь от себя, ради себя и для себя. Те же житейские мудрецы любят говорить: так было, так есть и так будет. Скажем, к сожалению, было, к ужасу — еще есть, но пусть не будет. Иначе — как же быть с эволюцией? Мы все живем будущим и в этом находим единственный смысл бытия, и тем сильнее радость труда. Ведь ничто не может воспрепятствовать этой радости. Перед Зарею ночь особенно темна. Жаль, что почтовые сношения затруднены. Друзья тянутся друг к другу, имеют сказать сердечные слова, хотят помочь и поддержать, но это становится почти невозможно. Тем дороже, когда слышишь, что культурная работа продолжается и даже дает новые ветви. О культуре мы говорили изначала и будем утверждать это же и до скончания. Без культуры человечество обратится в двуногих".

Это письмо я получил лишь при посредстве Музея Рериха в Риге, потому что почтовые сношения между населенными пунктами Британской Индии, где проживал художник, и Протекторатом Богемия и Моравия (Чехословакией), как частью Германской державы, в это время совершенно прекратились: уже шла мировая война.

---

[1] Е. И. Рерих — жена художника, писательница. *(Прим. автора.)*

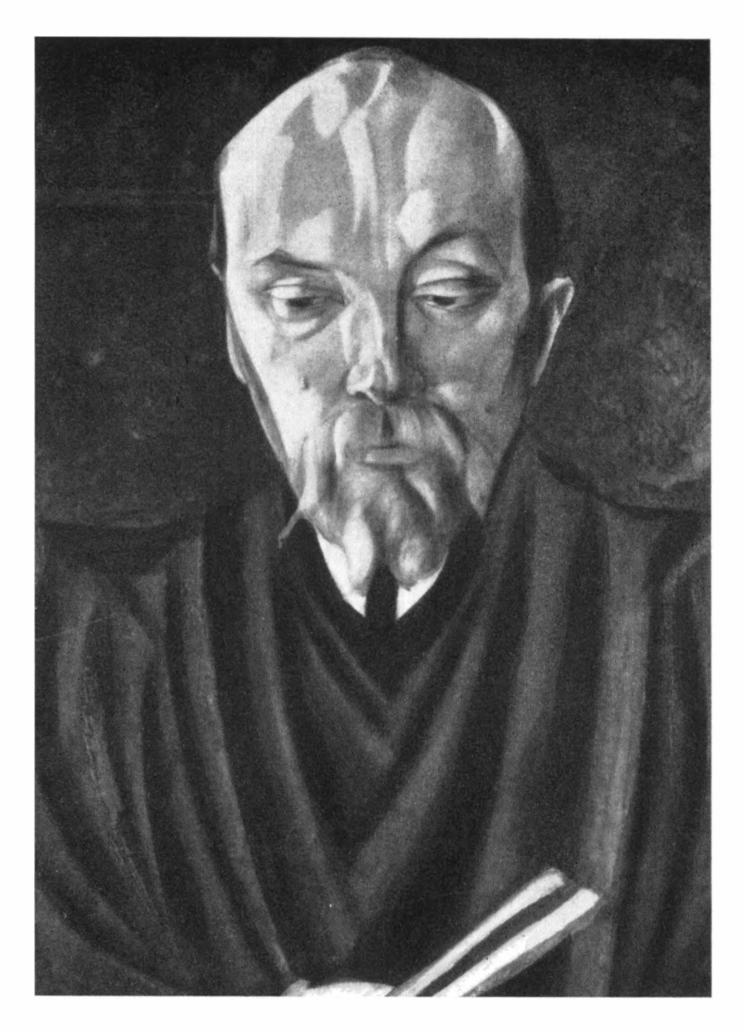
22 июня 1941 года гитлеровские орды начали свой набег на СССР. В тот же день я был арестован агентами гестапо. Началась для меня тюремно-этапно-лагерная эпопея. Уцелевши, я вернулся в Прагу ровно через четыре года после начала войны, 22 июня 1945 года. Русский культурно-исторический музей оказался разгромленным фашистами. Однако картины Рериха уцелели. Уцелел и его прекрасный портрет работы его сына Святослава. Все это, вместе с другими коллекциями, перевезено было в здание советской средней школы в Праге, в четвертом этаже которой и была организована мною Русская картинная галерея. Незадолго до моего возвращения вернулась из концентрационного лагеря Равенсбрюк моя старшая дочь, Татьяна, также арестованная в свое время фашистами.

Обо всем этом я написал Н. К. Рериху в Индию. Он ответил 24 июня 1946 года:

„Прилетела Ваша добрая весть от 10 июня—скоро долетела, ведь мы привыкли к длиннейшим срокам. Да, исстрадались Вы и Ваша дочь. Елена Ивановна слезу пролила, читая о пытках[1]. Не люди, а звери — хуже зверей. И сколько этого фашистского сора еще ползает. Сколько скудоумцев и злоумцев не понимает, какую мировую, героическую жертву принес Великий Народ Русский, Народ Победитель. Радуемся Вашей светлой оценке Сов[етского] Строительства, ибо мы живем тем же сознанием. Великое несломимое будущее дано Народу Труженику и Строителю. „Когда стройка идет—все идет“.

---

[1] Моя дочь, подозревавшаяся в принадлежности к подпольному коммунистическому кружку, подвергалась пыткам в пражской тюрьме гестапо. *(Прим. автора.)*



Б. Д. Григорьев. Портрет Н. К. Рериха. 1917.

Думается, придете Вы в Ясную Поляну, в гнездо Великой Мысли. Сколько ценного можете Вы натворить и широко послать по всей целине необъятной. Вот Грабарь пишет о глубоком внимании правителей к Академии Наук, к ученым, к учителям. Только что получили от него письмо с этими ценнейшими сведениями. Из ТАССа получаем газеты и следим за новыми достижениями. Не мало удалось здесь поработать во Славу Русскую за эти годы, и такие посевы нужны безмерно. Народы во множестве своем верят Сов[етскому] Строительству, и молодежь ждет ободрения и светлого напутствия...

...Только теперь налаживаются почтовые сношения, а то годовые и полугодовые сроки и пропажа писем были отвратительны... Понемногу выявляются друзья в разных странах. Многие уже в лучшем мире, много весточек от незнакомых, но из Риги—ни звука!.. Из Франции—совсем скудные вести, из Югославии — ничего. В Бельгии все сохранилось и даже добро развивается [1]. Где молчание, там и мы не трогаем — мало ли какие могут быть местные условия...

Прекрасно, что укрепилось Славянское единение — всегда, от школьных лет, меня влекло к славянским собратьям. Наверно, или в [Советском] Посольстве или в Библиотеке Вы найдете журнал „Славяне" (Декабрь 1944)—там мой лист „Славяне"—прочтите. Нужно крепить братское единение, когда теперь все творится народами, множествами. Ренан сказал: „Люди составляют народ благодаря воспоминанию о великих делах, совершенных вместе, и желанию совершать

[1] В Бельгии и в других названных странах хранились крупные собрания картин Н. К. Рериха. *(Прим. автора.)*

новые подвиги“. Вот и дожили мы до всенародных подвигов, пришел день—восхищаться и радоваться и вложить доброхотную лепту в чашу народных преуспеяний. Вперед, вперед и вперед! Учиться, учиться и учиться, как заповедал Ленин!“

Далее Николай Константинович пишет об успехах своих сыновей, ученого Юрия и художника Святослава, и о своих работах:

„Мы все трудимся—творим—преодолеваем. Юрий закончил огромный труд „История буддизма“ — 1200 страниц. Издается Кор. Азиатским Обществом в Калькутте. Там же были и другие его филологические труды, а сейчас опубликована его нужнейшая статья „Индология в России“. Первый раз сделан такой научный обзор изучения Индии. Пошлю пакетом Вам четыре оттиска—для Вас, для Бенеша, для Яна Масарика, для Сов[етского] Посла. Вам виднее, кому и как. Святослав сильно преуспел в художестве. Он женился на Девика Рани, самой блестящей звезде Индии в фильмовом искусстве. Помимо великой славы в своем искусстве, Девика — чудный человек, и мы сердечно полюбили ее. Такой милый, задушевный член семьи, с широкими взглядами, любящий новую Русь. Елена Ивановна в восторге от такой дочери. Сама она попрежнему много пишет—вся в работе.

Мои картины множатся. Жаль, когда картины, мысленно предназначенные для Родины, уходят в Музеи на чужбине. Впрочем, Индия—не чужбина, а родная сестра России“.

Письмо от 7 ноября 1946 года полно также выражениями любви к Родине и заботами о ее судьбах:

„Радовались неожиданно открытому Вашему свойству с [В. А.] Весниным... Веснин — крупнейший

зодчий, пристально слежу за его достижениями. Авось, встретимся. Зовут, зовут!.. Поредел строй наших сверстников. Грабарь сообщает о кончине Лансере, Богаевского (голову ядром оторвало в Крыму), Билибина, Лукомского, Самокиша, Яремича и др. Пусть молодежь крепнет!

Русь живет творчеством, искусством, наукою. Народы поют, а где песня, там и радость. Слушали вчера [по радио] доклад [А. А.] Жданова — хорошо сказал. Сейчас слушали парад. Величественно. У Вас, конечно, ясно Москву слышно. У нас, если атмосфера не мешает, хорошо доносится. Но электричества у нас, в Гималаях, нет, и приходится пользоваться сухими батарейками, все-таки слышно — и на том спасибо! Говорят, скоро здесь будет Сов[етский] Посол, пока [прибыли] лишь американский, тибетский, китайский. Ждем нашего. Интересно, как решится вопрос Русского музея в Праге. Вы помните мое давнишнее желание, чтобы везде гремело творчество народов Союза. Мы убеждаемся, как ждут в Индии Сов[етское] Искусство. Видим это по нашим картинам, которые в здешних музеях, — любят их.

...Конечно, нашим сотрудникам в Америке сейчас не легко, ибо реакция и наветы на СССР велики. Вчера Жданов хорошо сказал: „во время войны восхищались нашим мужеством, патриотизмом и моральными качествами, а теперь вдруг у нас оказался подозрительный характер и мы сделались угрозою миру“. Да, изменчиво людское суждение. Но ведь давно сказано: „и это пройдет“. Не помню, посылал ли я Вам перед войною мой записной лист: „Не замай!“ Он оказался пророческим, меч, поднятый на Русь, опустился на захватчиков. Из Москвы тогда писали, что там он

(записной лист) произвел впечатление. Да, да, „не замай“ нашу любимую, великую Родину!“

В письме от 29 ноября 1946 года Н. К. Рерих шлет привет к моему шестидесятилетию, пишет о своем житье-бытье, о необходимости защищать Родину против злых наветов:

„Гималайский привет к Вашему шестидесятилетию! Вы что-то помянули о старости. Ну, какая же это старость! Это—почтенный, умудренный возраст. Дух, мозг разве старится, если человек не хочет впадать в старость? Мой дед Федор Иванович жил сто пять лет. Очки не носил, да еще курил беспрестанно так, что его называли „рекламой для табачной фабрики“. Да и Бернард Шоу перевалил за девяносто, а голова полна светлой мудрости. Вам еще нужно столько сделать, столько запечатлеть в пользу будущим поколениям... Вы полны доброжелательства, дружелюбия, а такие качества особенно нужны при нынешнем Армагеддоне Культуры! Сложное время. Малодушные не видят творческого пути.

Радовались Вашим встречам на приеме в Сов[етском] Посольстве. Мы часто слышим имя [А. Ф.] Горкина в радиопередаче, когда он скрепляет Указы Правительства... В журнале „Эксцельсиор“ была Ваша фотография с Толстым и при ней статья—в Сов[етской] России спрос на „Войну и мир“ все растет, и автор надеется, что многие заветы Толстого будут жить и вести человечество. Помню и я завет Л[ьва] Н[иколаевича] моему „Гонцу“: „Пусть выше руль держит, тогда доплывет“.

8-го декабря в Белграде — Всеславянский Съезд. Хотел, было, послать приветствие, но куда? Теперь все адреса растерялись. Иногда прямо — „мертвые души“.

Вот в Загребе была Югославская Академия науки и искусства, был я там Почетным членом, а с 1939 — ни слуху, ни духу. Так же и во Франции многое замерло. Ни мне, ни нашим друзьям в Америке не нащупать, кто жив или переменил местожительство. А ведь время-то бежит! Нашей АРКА тоже не сладко. Столько злобных наветов на СССР, что некоторые малодушные забоялись и примолкли. Пора всем нашим согражданам разобраться и понять, где истинные друзья, — такие друзья, кто приобщились не ради Русской Победы, но по глубокому осознанию великого переустройства, ради светлого всенародного будущего".

Наступил 1947 год. В письме от 14 февраля 1947 года Н. К. Рерих сообщает о посещении Индии делегацией советских ученых: „Приезжала в Индию делегация московских ученых. Мы-то их не видали, а Святослав с Девикой очень подружились с ними. Особенно хвалили академика [Е. Н.] Павловского — истинный ученый подвижник. Видели ли Вы книгу Александра Поповского „Вдохновенные искатели" (Москва, „Советский писатель", 1945). Прочтите, — доброжелательная книга о наших современных подвижниках. Наверно, в Праге она имеется. Вот бы перевести! Юрий [Николаевич] посылает Вам свое исследование о Гессар-Хане (Монгольский эпос). Недавно монголы в Улан-Баторе праздновали память этого легендарного героя. Ох, все труды Юрия должны бы быть изданы на Родине! Приезжие оттуда академики называли нашу экспедицию — „мировое достижение". Вот бы и издали труды на пользу всесоюзную!"

Я писал Рериху о композиторе С. А. Траилине, проживавшем в Праге. „С Траилиным не пришлось

встречаться,— отвечал Николай Константинович,— но хорошие отрывки из его „Тараса Бульбы“ слышал. Удачная опера! Вообще, хорошо, что около Вас собирается культурная группа. Всегдашнее мое мечтание о Культурном Единении, о Знамени Мира невежды зовут утопией, а другие — труизмом. Такой же труизм, как „Не убий“, а земля посеяна черепами“.

Культуре и, в частности, приобщению молодежи и особенно трудовой молодежи к культуре посвящена и статья Рериха „Порадуемся“, приложенная в рукописи к письму от 14 февраля 1947 года. В статье, между прочим, говорится:

„...С молодых лет судьба поставила нас близко к учащейся молодежи... Два десятка лет перед нами проходили самые разнообразные учащиеся... Хорошо, что пришлось иметь дело именно с трудящейся молодежью. Ее было в нашем окружении больше, нежели обеспеченной и богатой. Показательно было наблюдать, как и в самых трудных бытовых условиях молодые дарования стойко развивались. Такие наблюдения тем дороже, что в них заключается не сентиментальное предположение, но сама светлая действительность. Трудовая молодежь отдавала свои дарования не только станковой живописи, но и решительно всем проявлениям народного искусства. Мы всегда указывали, что нелепое название „художественная промышленность“ должно быть оставлено и заменено широким понятием искусства. Сколько раз приходилось указывать, что пуговица, сработанная Бенвенуто Челлини, будет гораздо выше, нежели множество холстов в широчайших золотых рамах...

Мы все помним, как еще на нашем веку люди глумились над собирателями русских ценностей, над

Стасовым, Погосскою, кн. Тенишевой и всеми, кто уже тогда понимал, что со временем народ русский справедливо оценит свое природное достояние. Помню, как некий злой человек писал с насмешкою „о стольчаках по мотивам Чуди и Мери". Ведь тогда не только исконно русские мотивы, но даже и весь, так теперь ценимый звериный стиль, которым сейчас восхищаются в находках скифских и луристанских, еще в недавнее время вызывал у некоторых снобов лишь пожимание плечей. Теперь, конечно, многое изменилось. Версальские рапсоды[1] уже не будут похулять все русское. Русский народ оценил своих гениев и принялся приводить в должный вид остатки старины".

В конце листа (статьи) Рерих приветствует восстановительные работы в СССР после войны: „В разрушенных войною городах прежде всего создаются Дома Культуры, Научные учреждения, Школы, Музеи, Театры, Больницы. Не успевает народ оправиться от варварского нашествия, как уже устремляется к Культурному строительству".

Короткая записка от 3 марта 1947 года хоть и имеет личный характер, но косвенно также свидетельствует об уважении маститого художника к культуре и к людям культуры. Вот ее дословное содержание:

„Дорогой В. Ф. От Вас всегда добрая весть. Так было, так есть, так будет. Большое спасибо за привет зодчих! Духом с Вами. Н. Рерих".

Дело в том, что я показывал прибывшим из Москвы в Прагу советским архитекторам русскую картинную

---

[1] Прозрачный намек на А.Н. Бенуа, писавшего Версаль и критически относившегося к русской реалистической живописи. *(Прим. автора.)*

галерею при советской средней школе. Архитекторы искренно восхищались картинами Рериха и решили послать через меня письменный коллективный привет художнику в Индию, что и было сделано. Тронутый Рерих реагировал вышеприведенной запиской.

В письме от 6 июня 1947 года говорится о занятиях художника, о советских деятелях, о вестях из Москвы:

„Давно не было Вашей вести, не пропала ли? Должно быть, много дел и встреч у Вас. Из Московских газет видим, сколько друзей побывало теперь в Праге. . . Наверно, Вы встретились с Шостаковичем, с Мравинским. Как хороша восьмая симфония Шостаковича! — даже по отрывкам радио и то чуется мощь. Здесь, несмотря на всякие волнения, о чем Вы знаете из газет, несколько приглашений на выставки и скоро еще выходят мои книги,— всего здесь их будет семь, число хорошее. . . Москва по-прежнему радует вестями. Все пишут: „скоро увидимся“. Говорят о каких-то новых друзьях. А Вы знаете, как меня радует каждое содружество, каждое сотрудничество. В нем — добротворчество“.

Наконец, еще одно, последнее письмо Н. К. Рериха, от 10 октября 1947 года, написанное за два месяца до его неожиданной кончины. В этом письме с какой-то особой отчетливостью вырисовывается перед нами величавый духовный облик выдающегося художника, запечатлена снова его горячая любовь к Родине, отражена непрестанная забота о строительстве русской культуры, чарует его медлительный, своеобразный, устоявшийся, чудесный русский язык, и это дает мне основание привести здесь последнее письмо Рериха без каких бы то ни было сокращений:

„Дорогой друг В. Ф.

Наверно, Вы удивляетесь долгому перерыву в моих вестях, после Вашего доброго Июньского письма. Причин много и все неприятные. С начала Июля я сериозно и внезапно заболел. В постели около трех месяцев, боли, операции, и все это в наших горных, уединенных условиях. Говорят, через несколько недель все наладится, но все еще на больном положении. Никогда я так долго не болел, и все сие тягостно. Вторая причина: с начала августа почта и телеграф лопнули. Мы отрезаны[1]. Конечно, масса почты пропала, а остальное где-то валяется. Будто бы только теперь обещают сношения, и я спешу послать Вам весточку — авось, дойдет. Добрую весть Вы сообщаете о намерении Академии наук издать Ваши воспоминания[2]. Перед Вами прошло столько великого, что именно Вы — внимательный, чуткий, доброжелательный — можете отобразить волны бурь и достижений. Сердечные мысли наши с Вами в трудах Ваших. Грабарь пишет много о благоустройстве жизни художества. Между прочим, он сообщает, что моя серия „Красный всадник" (привезенная нами в Москву в 1926 году) находится в Музее Горького в Горках, где он жил и скончался. Вдвойне я этому порадовался. Во-первых, А[лексей] М[аксимович] выказывал мне много дружества и называл великим интуитивистом. Во-вторых, семь картин „Красного Всадника" — Гималайские, и я почуял, что в них

[1] В Индии после разделения ее в 1947 году на два государства — Индию и Пакистан — происходили спровоцированные английскими империалистами столкновения на религиозной почве между индусами, мусульманами и сикхами. Нормальная жизнь была нарушена. *(Прим. автора.)*

[2] Недоразумение. Я писал о Гослитиздате. *(Прим. автора.)*

А[лексей] М[аксимович] тянулся к Востоку. Не забуду его рассказ о встрече с факиром на Кавказе[1].

В своем последнем письме Грабарь описывает строящийся академический поселок в Абрамцеве (недалеко от Троице-Сергиевской Лавры)... Наша любимая Родина да будет оплотом высокой Культуры!

Бывало, не мало нам приходилось претерпевать, когда мы заикались о Русской Культуре. Всякие рапсоды Версаля поносили нас и глумились о „наследии Чуди и Мери“. Злобные глупцы! Прошли года, и жизнь доказала правоту нашу. Русь воспрянула! Народы

[1] Рассказ А. М. Горького приводится в книге Н. К. Рериха „Нерушимое“ (стр. 332). В дружеском кругу, где присутствовали Горький и Рерих, говорили о иогах и о всяких необычайных явлениях, родиной которых была Индия. Ждали от Алексея Максимовича порицания. Но его заключение оказалось для многих неожиданным. „А все-таки замечательные люди эти индусы,— сказал Горький.— Говорю только о том, что сам видел. Однажды, на Кавказе, пришлось мне встретиться с приезжим индусом, о котором рассказывалось много таинственного. В то время я не прочь был и в свою очередь пожать плечами о многом. И вот мы, наконец, встретились, и то, что я увидал, я увидал своими глазами. Размотал он катушку ниток и бросил нитку вверх. Смотрю, а нитка-то стоит в воздухе и не падает. Затем он спросил и меня, хочу ли я что-нибудь посмотреть в его альбоме, и что именно. Я сказал, что хотел бы посмотреть виды индусских городов. Он достал откуда-то альбом и, посмотрев на меня, сказал: „Вот и посмотрите индусские города“. Альбом оказался состоящим из гладких медных листов, на которых были прекрасно воспроизведены виды городов, храмов Индии. Я перелистал весь альбом, внимательно рассматривая воспроизведения. Кончив, я закрыл альбом и передал его индусу. Он, улыбнувшись, сказал мне: „вот вы видели города Индии“, дунул на альбом и опять передал мне его в руки, предлагая посмотреть еще. Я открыл альбом, и он оказался состоящим из чистых, полированных медных листов, без всякого следа изображений. Замечательные люди эти индусы!“ *(Прим. автора.)*

Российские победоносно преуспевают во главе всего мира. Строят и украшают свою великую Родину. На диво всему миру творят молодые силы исторические достижения. Вы-то понимаете и купно радуетесь.

По слухам, почта скоро наладится, но слухов вообще много. Хорошо еще, что радио действует. А тут еще нахлынули неслыханные ливни и нанесли всюду большой ущерб. Не легко строить мосты и чинить обвалы в горах. Вообще, лето было необычайно трудное. Какие у Вас были гости? Что доброго? А мы в думах с Вами и шлем Вам всем сердечный привет.

Всегда было радостно слать привет туда, где он будет воспринят, а теперь такая посылка особенно ценна. Мир и радость — два оплота преуспеяния. Лишь Русское Сердце отзвучит на такой зов. Всюду — океан горя, бедствий, неразрешимых задач. Не пишу о бедствиях Индии. Наверно, в Ваших газетах достаточно отмечается горе великой страны. Ганди в день своего 78-летия горестно отметил: мною получено много поздравлений, но более уместны были бы соболезнования. Скорбит Индия. А там за горами — за долами идет великая стройка Культуры. Исполать!

Радоваться Вам!

Н. Рерих".

13 декабря 1947 года Николая Константиновича Рериха не стало.

БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Валентин Федорович Булгаков родился 13(25) ноября 1886 года в городе Кузнецке Томской губернии, в семье смотрителя училищ.

Еще будучи гимназистом, Булгаков увлекся литературой. Под руководством выдающегося русского путешественника, исследователя Сибири, Монголии и Китая этнографа Г. Н. Потанина он изучает местный фольклор. Русские и ойротские сказки, записанные Булгаковым-гимназистом, были опубликованы под редакцией Г. Н. Потанина в 1906 году в „Записках Краснодарского подотдела Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества".

В эту же пору юный Булгаков сотрудничает в местных газетах. В частности, в 1904 году в литературном приложении к газете „Сибирская жизнь" была помещена его большая статья „Ф. М. Достоевский в Кузнецке".

После блестящего, с золотой медалью, окончания Томской гимназии Булгаков поступает в 1906 году на историко-филологический факультет Московского университета. Именно в это время у него возникает острый интерес к мировоззрению Л. Н. Толстого. В августе 1907 года Булгакову посчастливилось познакомиться с Л. Н. Толстым лично, после чего, в 1908 и 1909 годах, молодой филолог неоднократно посещал великого писателя, а в декабре 1909 года привез ему свою рукопись, являвшуюся систематическим изложением воззрений Толстого-мыслителя. Л. Н. Толстой не только одобрительно отнесся к этой работе Булгакова, но даже написал к ней предисловие. (Труд этот, однако, увидел свет только после Великой Октябрьской социалистической революции, в 1917 году.) Л. Н. Толстой направил Булгакова к своему единомышленнику В. Г. Черткову, занимавшемуся издательской деятельностью. Познакомившись с Булгаковым, Чертков рекомендовал его Л. Н. Толстому в качестве помощника, так как секретарь писателя Н. Н. Гусев, обвиненный в распространении произведений Толстого, запрещенных цензурой, в августе 1909 года был арестован и выслан из Ясной Поляны.

17 января 1910 года Булгаков стал личным секретарем великого русского писателя и оставался им до последнего дня жизни

Л. Н. Толстого в Ясной Поляне. Булгаков говорил, что был „совершенно счастлив получить возможность постоянной близости с человеком, к которому не мог относиться иначе, как с величайшим преклонением и любовью". Молодому секретарю, хорошо знакомому с миропониманием Толстого, было поручено не только помогать вести обширнейшую переписку, а порой и отвечать от имени Л. Н. Толстого на множество писем, приходивших в Ясную Поляну со всех концов земли, но и участвовать вместе с Толстым в составлении его книги „Путь жизни". Булгаков провел рядом с Л. Н. Толстым последний год его жизни, был непосредственным свидетелем сложной обстановки и тяжелых переживаний Толстого перед его уходом из Ясной Поляны. Высказывания гениального писателя, все свои наблюдения Булгаков, живший в это время то в Ясной Поляне, то в трех верстах от нее, на хуторе Черткова Телятинки, самым тщательным образом записывал в свой дневник. Этот дневник под названием „У Толстого в последний год его жизни" вскоре после смерти Л. Н. Толстого, в 1911 году, был опубликован, а затем многократно переиздавался, что свидетельствует о неослабевающем интересе читателей к этому правдивому документу. Дневник Булгакова был переведен также на чешский, немецкий, итальянский и другие иностранные языки.

В 1911 году вышла в свет другая книга Булгакова — „Жизнепонимание Л. Н. Толстого в письмах его секретаря".

После смерти Л. Н. Толстого Булгаков в течение 1912—1916 годов работает над описанием библиотеки великого писателя в Ясной Поляне. В 1914 году Булгаков, обвиненный в составлении и распространении воззвания против войны, был арестован и провел больше года в тульской тюрьме. Статья Булгакова — воззвание против войны была опубликована только в 1917 году. В это время Булгаков редактирует „Серию сочинений Л. Н. Толстого, запрещенных цензурой", а в 1920 году, вместе с А. П. Сергеенко,— журнал „Истинная свобода".

В период с 1916 по 1923 год Булгаков был помощником хранителя, а затем заведующим Музеем Л. Н. Толстого в Москве. При его активном участии в 1921 году был реставрирован и открыт как музей дом Л. Н. Толстого в Хамовниках. С 1922 года Булгаков сотрудничал также в Музее А. П. Чехова, Музее-квартире А. Н. Скрябина, Доме-музее П. И. Чайковского и в других мемориальных музеях.

В 1923 году Булгаков с семьей выезжает в Чехословакию. Здесь он продолжает свою литературную деятельность. В 1924 го-

ду в сборнике „На чужой стороне“ (Прага) были опубликованы дополнения к дневнику Булгакова, а четыре года спустя они вышли отдельным изданием („Трагедия Толстого“). Кроме того, Булгаковым были написаны воспоминания о Февральской революции („Революция на автомобилях“), книги „Толстой-моралист“, „В доме великого Толстого“, „Памяти доктора Д. Маковицкого“, „В осиротелой Ясной Поляне“, „Русское искусство за рубежом“ и другие. Помимо этого, в Чехословакии Булгаков преподает русский язык, занимается переводами, читает лекции о Толстом. С лекциями о Толстом он выезжает также в Австрию, Болгарию, Германию, Швейцарию, Югославию. Здесь он собирает, кроме того, различные материалы о Толстом и пересылает их в Москву, в Музей Л. Н. Толстого.

В 1934 году Булгаков организует близ Праги, в Збраславе, Русский культурно-исторический музей, собирает предметы русской старины, рукописи и книги русских писателей, произведения русских художников, фотографии деятелей русской культуры, с тем чтобы затем образовавшуюся коллекцию перевезти на Родину. (Коллекция Русского культурно-исторического музея — более полутораста картин, рукописи, фотографии и книги — впоследствии была распределена между Государственной Третьяковской галереей, Государственным Историческим музеем и Центральным театральным музеем имени А. А. Бахрушина в Москве).

Ко времени пребывания Булгакова за границей относится его знакомство с Р. Ролланом и Р. Тагором и переписка с А. Эйнштейном.

22 июня 1941 года, в день нападения фашистской Германии на Советский Союз, гестаповцы арестовали Булгакова, как советского гражданина и антимилитариста. После тюремного заключения в Праге он был переведен в лагерь для интернированных советских граждан близ города Вейссенбург, где и пробыл до весны 1945 года.

После освобождения, с осени 1945 года, Булгаков является редактором „Советского бюллетеня“ в Праге и преподавателем в советской школе-десятилетке.

В 1948 году Булгаков с семьей возвратился на Родину. Здесь он становится вначале научным сотрудником, а затем хранителем яснополянского Дома-музея Л. Н. Толстого, где проводит большую реставрационную работу. Одновременно Булгаков выступает в Туле, Орле, Курске и других городах со своими воспоминаниями о Л. Н. Толстом и публикует в журналах воспоминания

о своих встречах с русскими художниками. По возвращении на Родину Булгаков завершил свой большой труд — составление „Словаря русских зарубежных писателей“.

В 1958 году Булгаков был принят в члены Союза писателей СССР, а в 1965 году был избран членом ревизионной комиссии правления Союза писателей РСФСР.

Выйдя в 1959 году на пенсию, Булгаков продолжал работать в Ясной Поляне над большой рукописью — своими воспоминаниями, озаглавленными им „Как прожита жизнь“.

22 сентября 1966 года Валентин Федорович Булгаков скончался.

Э. Милина

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

СОДЕРЖАНИЕ

Валентин Федорович
БУЛГАКОВ

ВСТРЕЧИ С ХУДОЖНИКАМИ

Редактор Э. В. Милина
Оформление Ю. В. Кириллина
Художественно-технический редактор Ю. Э. Фрейдлина
Корректор М. В. Алексеевская
Подписано к печати 6/II 1968 г.
Формат $70 \times 108^{1}/_{32}$. Печ. л. 9,25 (усл. л. 12,67). Уч.-изд. л. 11,660. М-23710.
Тир. 25 000. Изд. № 315766. Зак. 1164.
Издательство „Художник РСФСР“. Ленинград, Промышленная, 40.
Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Звенигородская, 11. Цена 1 р. 20 к.

1 р. 20 к.